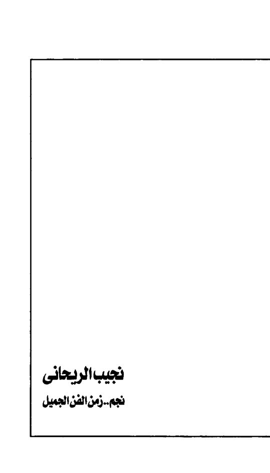




الأعمال الخاصة

د. أحمد سخسوخ

نجيب الريحانى
نجم .. زمن الفن الجميل



نجيب الريحانى

نجم.. زمن الفن الجميل

صورة الغلاف للفنان الراحل: **نجيب الريحانى**

ضاع زمن الفن الجميل - ضاع زمن نجيب الريحانى فى عمق الماضى الذى يرتد إلينا بقوة عطرة وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأقنعة المرقعة والمغموسة فى الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التى تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة فى حجراتنا المغلقة، وفى الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التى تلفنا بالضجيج الذى يعم آذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ماتزال تفوح فى عقولنا ووجداننا لهذا الرجل الذى رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيدًا لوجوده.

صبرى عبدالواحد

نجيب الريحانى

نجم.. زمن الفن الجميل

د. أحمد سخسوخ



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

نجيب الريحانى
نجم.. زمن الفن الجميل
د. أحمد سخسوخ

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الفنان : صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة».. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان



خير لى أن اقضى نحبى فوق المسرح
من أن أموت على فراشى

نجيب الريحانى





مقدمة



ضاع زمن نجيب الريحانى فى عمق الماضى الذى يرتد إلينا بقوة عطره وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأقنعة المرقعة والمغموسة فى الزيف، تحاصرنا بجبروت الدعاية التى تطل علينا قبل النوم وبعده أمام الأسرة فى حجراتنا المغلقة، وفى الهواء الطلق والشوارع والشاشات الكبيرة والمهرجانات التى تلفنا بالضجيج الذى يصم آذاننا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمنا منه غير ذكرى عطرة ما تزال تفوح فى عقولنا ووجداننا لهذا الذى رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيدا لوجوده، ولهذا الفراغ الذى تركه ولم تستطع البهلوانات بكل جبروت الدعاية؛ وبكل ضجيج الأجهزة الإليكترونية الحديثة أن تملأه.

وهذه الدراسة ما هى إلا محاولة لرسم صورة متواضعة للرجل وعصره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنسان العادى - غير المتخصص - وهو الإنسان الذى كان نجيب الريحانى يقصده حين يمثله على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه فى مقاعد

صالة مسرحه.. فى فترات نضجه وتقديمه للكوميديا الأخلاقية، متجاوزا بها كوميدياته الهزلية وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجملها صديق عمره بديع خيرى [1] فى صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مبدعا يعتنق مبدأ فى ترتيب حركة أوضاع الممثلين يخالف المألوف، إذ لم يكن نجيب الريحانى ديكتاتورا، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاءون منها كل ليلة حسبما يتراءى للممثل وفقا لظروف العرض المسرحى، وكان فى الوقت نفسه ملتزما، إذ يتمسك بحرفية النص المسرحى دون تغيير.. بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدى الذى أجبره جمهوره على السير فى اتجاه الكوميديا بدلا من التراجيديا، إذ كان يراه الجمهور فكها بالسليقة وهذا ما لم يفضله الريحانى فى نفسه.. أما الصورة الثالثة فتتركز فى مشاعره الوطنية والتى عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجما الاستعمار البريطانى والتركى، كما كان الريحانى يهاجم رجال السراى والملك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحانى الإنسان الوفى للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغا فى كرمه، وكان يحث الحكومة على إقامة ملجأ للممثلين المتقاعدين، وحين بنى قصره الذى رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه بعد مماته كملجأ للممثلين المتقاعدين، لو لا أن القدر لم يمهله لذلك.

(١) قارن نجيب الريحانى: مذكرات نجيب الريحانى، دار الهلال ١٩٥٩. ص ١٦ وما بعدها.

وتطمح هذه الدراسة أيضا أن تكمل لوحة نجيب الريحانى بعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضى أو تتجاهل طرق التمثيل التى سادت فى عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية، لتكمل بها لوحة الرجل فى بيئته، ومجتمعه، وعالمه، الذى لم يتكرر حتى الآن، منذ رحيله من نصف قرن من الزمان.



نجيب الريحانى ...
شارلى شابلن مصر والعرب



فى الخمسينات من هذا القرن، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين فى باريس، رسالة إلى الفنان العالمى شارلى شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها: .

«إننا لندرك كم تألمت، ومن أى هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التى تهز مشاعرنا بعمق، والتى نهلتها من ينابيع حياتك بالذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنس شيئا من مصائبك وأحزانك واردت أن يعفى الآخرون من العذاب الذى تعرضت له، أو أنك تريد على الأقل، أن يعطى الجميع أسبابا للأمل. أنت لم تخن صباك العقوق، ولم يتمكن المجد من فصلك عن الماضى[1].»

وفى الواقع حين وجه «روجية فرديناند» كلمته إلى شارلى شابلن، كان نجيب الريحانى قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة.

(١) شارلى شابلن - قصة حياتى، ترجمة كسيل داغر، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤، ص ٦.

رحل نجيب الريحانى عام ١٩٤٩ . وكانت كلمات روجيه فرديناند تخاطب شارلى شابلن الذى كان ما يزال يتحرك بقدميه على الأرض، كما كانت كلماته تخاطب أيضًا روح نجيب الريحانى الذى أصبح هيكلا عظميا مفككا ملقى على رمال تربته فى القاهرة، وذلك لما فى الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحانى . كما ترعرع شابلن . فى طفولة حفرت على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان، كعينى شابلن . تحويان عمقا مأساويا ظل يكبر معه . ومع شابلن . حتى لمسه العالم بعد سنوات طويلة فى فنه، هو العمق الساخر الذى ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التى مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة، ونحتتها أفكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة، وتأملاته الصادقة[1].. كما يقول عثمان العنتبلى صديق الريحانى.. وكما ينطبق حديث روجيه فرديناند على الريحانى . والذى كان يوجهه إلى شارلى شابلن . فإن حديث العنتبلى عن الريحانى إنما ينطبق تماما على شابلن.

فلقد ولد الرجلان فى عام واحد ١٩٨٩، كما عاشا فى ظروف متشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها ممثل الميوزيك هول حين كان شابلن طفلا صغيرا، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصحة للأمراض

(١) قارن عثمان العنتبلى . نجيب الريحانى . الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩، ص ١٨.

العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصحة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسمما بالكحول، حين كان الأخير فى السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحانى من والده الذى مات إثر أزمة مالية ألمت به، وكان الريحانى فى الخامسة عشر من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، فغادر مدرسة الفرير بالخرنفش، وعمل موظفا فى البنك الزراعى بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك فى فرقة عزيز عيد وتعلم منه الكثير، وعن هذه الفترة يذكر العنتبلى حديث بديع خيرى له عن أيام نجيب الريحانى الأولى بكل فخر، «فقد حدثنى عن كفاحة الأول فى صدر صباه، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرنى بأنه كان ينفق كل ما فى جوفه لييسر المتعة ويحقق المسرة لأمه واخواته، وكم كان يبكى حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشعور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المحطمة المهيضة الجناح[1]».

تماما كما تحمل شارلى شابلن جزءا من المسئولية حين احترف المسرح لدى مستر جاكسون فى فرقة الانكشاير الثمانية، وقد كان شابلن وقتها فى الثامنة من عمره.. وفى هذه الفرقة تعلم الرقص ومنوعات السيرك، كما كان مغرما بالمهرج الفرنسى الكبير مارسلين، إذ لعب معه دورا هزليا صغير اقدم فيه ارتجالات حازت

---

(١) المصدر السابق، ص٢٧.

إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام ١٩١٩ فى نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذى عانى منه فى أخريات حياته.

وقد تأثر شابلن بموت كثير من ممثلى الكوميديا، إذ انتحر مارسلين فى شقته بالمسدس، وابلغ عنه مستأجره فى العمارة التى يسكن بها، وكانت اسطوانة الموسيقا ما تزال تصدح، كما انتحر «فت أى دنفيل» وكان كوميديا مرموقا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على ضفة نهر التايمز، وكذلك فعل شيريدان فى حديقة عامة فى جلاسجو، والشىء نفسه فعله فرانك كوين، ولكن بموس الحلاقة، حيث وجد فى غرفة حمامه وسط بركة من الدماء وفى يده موس الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعا رأسه على وجه التقريب[1].

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقة الانكاشير الثمانية عبقرية شارلى شابلن الكوميدية حينما طلب منه ذات ليلة تقليد «برانسى ويليامز» فى دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صغيرته (نيل)، وهنا صعد جاكسون إلى خشبه مسرح (ميدلزيرو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقريا فى فرقته.

وقد ظهرت موهبة شابلن من قبل وهو فى الخامسة من عمره.. إذ كان فى الكواليس وكانت أمه تغنى، وفجأة ضعف صوتها بحيث

---

(١) قارن شارلى شابلن، مصدر سابق ص ٤٦.

لم يعد أكثر من لهاث، فاستغرق الجمهور فى الضحك وأطلق الصفير حتى غادرت الأم خشبه المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابلن إلى المسرح ليغنى بدلا من أمه، وحين ذاك غنى أغنيه بعنوان (جاك جونز) التى نجحت نجاحا منقطع النظير[1].

كانت أم شابلن تعمل ممثلة ومغنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من صغره الكثير والكثير فى هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحانى على النقيض تكره التمثيل وتبغض من يعمل به، فطردته من البيت بعد أن ساءها أن يصبح ممثلا.

وقد عانى شابلن من ظروف سيئة دخلت أمه على أثرها - أكثر من مرة - إلى مصحة للأمراض العقلية (مأوى كاين هيل)، حتى إنها فى إحدى زياراته لها قالت له، «فقط لو انك أعطيتنى فنجان شاى بعد ظهر ذلك اليوم، لكان وضعى على ما يرام[2].»

وقد شبه شابلن قسوة الظروف التى كان يعيشها باستعارته لقول جوزيف كونراد أن الحياة تعطيه الانطباع بأنه جرذ أعمى فى زاوية، ينتظر أن يصرعه أحد ما «ثم يضيف» «يبدو أن بعضنا يتلقون ضربة سعيدة، ضربة حظ، وهو ما حصل لى[3]» وهو ما حصل لنجيب الريحانى أيضا، فقد ترك المدرسة فى سن الخامسة

(١) المصدر السابق، ص ٢٢ وما بعدها.
(٢) السابق، ص٧١.
(٣) السابق، ص٧٢.

عشر على أثر موت أبيه ليعول أسرته، بعد أن ساءت حالة والده المالية والتى أدت به إلى الموت، فاضطر الصبى نجيب إلى تحمل المسئولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان لنجيب أخان صغيران يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة البائسة فى بداية حياة كل من شابلن والريحانى إلى أن أصبغت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالا رمادية فى حدقه عينيهما الواسعتين، وفى هذا يقول عثمان العنتبلى صديق الريحانى - وهو ما ينطبق فى الوقت نفسه على شارلى شابلن - «يشهد كل من عرفه فى طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظلله وتكسو وجهه بغطاء شفيف من الحزن الهادىء، ومن يتفحص عينيه الواسعتين يلمح فى حدقتيهما عمقا يماشى سنه الصغيره، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولسه العالم بعد سنوات طويلة فى فنه، هو العمق الساخر الذى ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التى مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العظات والعبر، بذرتها تجاربه الواسعة وعنتها افكاره الدقيقة وعواطفه الفياضه»[1] وفى موضع آخر يقارن العنتبلى بين الريحانى وشابلن، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتشابه قائم، فكل منهما جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكات، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتز الغرب بالإنسان شارلى، فهو يعتز بنجيب الإنسان، وإن اعتز الشرق بالفنان نجيب، فهو يعتز بشارلى الفنان، وإن كان الشرق والغرب

(١) عثمان العنتبلى السابق، ص ١٨.

لا يلتقيان كما يتردد فى المثل الجارى المعروف، فلقد التقيا تماما فى نجيب الريحانى وشارلى شابلن[٩]».

وإذا كان نجيب الريحانى قد اضطر - فى فترة مبكرة من حياته - للعمل فى احد البنوك ليعول اسرته، فإن شابلن قد اضطر للعمل فى اعمال متدنية رغم صغر سنه، وفى سنٍّ مبكرة جدا، إذ عمل ساعيا وعاملا فى إحدى المستشفيات، ثم خادما فى منزل أحد الأطباء، وعاملا فى إحدى المكتبات، ونافخا للزجاج، ثم عاملا على آلة طباعة ضخمة وصفها فى مذكراته بـ «الوحش» ثم اضطر لاعطاء دروس فى الرقص، وفى تكسيـر الحطب، وبعـدها فى اسكتشات هزليه، ثم فى الميوزيك هول (مسرح المنوعات الذى تلعب فيه الموسيقا والاغانى دورا كبيرا) كما كان يجيد العزف على الكمان والفيولينا، ويجيد فى الوقت نفسه اعمال السيرك، وقد صاغت كل هذه الاعمال وجدانه، كما طورت قدراته، التى افادته فيما بعد، ورغم تعدد هذه الاعمال التى عمل فيها شابلن، إلا أنه - واخيه سيدنى - لم يغب عنه أن يصبح ممثلا هزليا، تماما كما لم يغب عن الريحانى أن يعمل ممثلا تراجيديا، فعمل كومبارسا مع عزيز عيد فى الأوبرا للفرق الاجنبية الزائرة، حتى اكتسب بعض المهارات الفنية، تماما كما كان شابلن دائم الذهاب إلى وكالة بلاكورا المسرحية فى (بدفورد ستريت) حتى حصل على خطاب السيد هاملتون مدير مسرح (تشارلز فرومان) الذى أرسله بدوره

(٩) السابق، ص ١٤٠.

إلى المنتج (سانتسبورى) موكلا إليه دورا مهما فى إحدى مسرحيات (هنرى ارثر جونز).. وكانت طريقة شابلن فى الاداء تثير الضحك، كما كانت طريقة الريحانى فى أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك ايضا، مما جعل جورج ابيض وسليم عطا الله يطردانه من فرقتيهما ـ كما سيتضح بالتفصيل فيما بعد ـ وقد اكتشف شابلن حين كان يمثل دوره فى مسرحية (جيم) عالما بكامله من التقنيات «تقنيه المشهد ـ والايقاع، والفواصل الوقتية، وطريقه الجلوس»[1]. كما اكتشف الريحانى فى تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عيد، فن الاخراج المسرحى، واكتشف تقنيات الفارس الفرنسى االذان كان لهما أكبر الاثر على حياته الفنية فيما بعد.

ولقد كان لأم شابلن وأم الريحانى دورا مؤثرا وكبيرا على حياة كل منهما، رغم اختلاف ادوارهما، فلم تعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعته، وشجعه أن أمه كانت مغنيه وممثله، وكان ابوه كذلك ايضا، بينما الموقف يختلف مع الريحانى، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان اقاربه من أمه يعايرونه بأنه مهرج ومشخصاتى، لذا فر هاربا، والتحق بفرقة الشيخ أحمد الشامى، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحانى يبيت مع افراد الفرقة فى منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحانى ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم فى

---

(١) شارلى شابلن مصدر سابق، ص ٧٤.

وقت متأخر من الليل وهى تبكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بدا من معاهدتها على العودة سريعا إليها.

وبينما كانت أم الريحانى ترفض عمله بالفن فى بداية حياته، إلا أنها بعد ذلك كانت تفخر بنجاحاته وتقول للجماهير وهى تشاهده على المسرح بأنها أم كشكش بيه[1].

لقد كان الريحانى يجيد الفرنسية والانجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى بلغته الاصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليما مختصرا - على حد قوله - بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويثقف نفسه، وفى هذا يقول «كنت اريد المعرفة، ليس حبا فى المعرفة بل للدفاع عن نفسى ضد الاحتقار الذى يكنه العالم للجهله[2].»

وحين كان شابلن فى عام ١٩١٤ يقوم بجولاته فى أميركا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كيسل) أحد مالكى (كيستون كوميدى فيلم كو مبانى) بمدينه نيويورك للتعاقد معه بدلا من الممثل الكوميدى الشهير (فورد ستيرلنج)، ذلك بعد أن رآة المخرج (ماك سينيت) يلعب دور السكير فى (الاميريكان ميوزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع..

(١) قارن المنتبلى ، مصدر سابق، ص٣٢ وما بعدها.
(٢) شابلن: مصدر سابق، ص ١٢٨.

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الاخير اذهب وضع مكياجا هزليا.. أى شيء.. ولأنه كان يلعب فى الفيلم دورا صحفيا، ولأن (سينيت) كان يراه صغيرا، لذا ابتدع شخصيته بملابسه المعروفة على الفور، وهو يقول فى ذلك «لم أكن أعرف اطلاقا كيف على أن أضع الماكياج، لم يكن لباسى كمخبر صحفى يروق لى، ولكن على طريق غرفة الثياب، قلت أنى سأرتدى سروالا واسعا جدا، وحذاء ضخما، وأزين ذلك بعصا وقبعة. كنت أريد أن يكون كل شيء متناقضا، السروال مبالغ فى اتساعة، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة جدا، والحذاء ضخم.. وكنت اتساءل إذا كان على أن ابدو شابا أو عجوزا، ولكن بما أنى تذكرت أن سينيت كان قد ظننى أكبر سنا، اضفت شاربا صغيرا بدا لى أنه يعطينى عدة سنوات اضافية من دون أن يخفى تعبيرى»[1] ومن هنا، وبمحض الصدفة اكتشف شابلن شخصيته التى عرف بها فى العالم كله، وهو يصف هذه الشخصية بقوله «متشرد، وجنتلمان وشاعر وحالم مفتون دائما بما هو خيالى وبالمغامرة، يود أن يجعلكم تظنون أنه عالم، وموسيقى، ودوق ولاعب بولو، لكنه لايتوانى عن جمع اعقاب سجائر، وعن نشل سكر الشعير من طفل وبالطبع اذا وجد الفرصة سانحة، يوجه طوعا لطمة إلى قفا سيدة.. ولكن فقط إذا كان غاضبا[2].»

---

(١) شارلى شابلن، مصدر سابق، ص ١٢٨.
(٢) السابق، ص ١٢٨.

وكما ابتدع شابلن هذه الشخصية، ابتدع الريحانى شخصية كشكش بك التى حقق بها ومن خلالها نجاحا كبيرا منذ أن بدأ يعمل مع (استيفان روستى) فى الكباريه (دى روز) فى دور خادم بربرى عام ١٩١٦، ثم طور الاثنان العمل ليقدما مسرحيات (فرانكو اراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمدة كفر البلاص التى ابتدعها الريحانى ذات يوم، حين كان مستلقيا على فراشه (كما سيتضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين التى ابتدعاها فى فترة زمنية متقاربة[1] نجاحا شعبيا كبيرا لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابلن بشكل أساسى فى السينما بينما تمثل انتاج الريحانى الأساسى فى المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المتفرج يبكى من خلال كوميدياتهما.

وتقع المفارقة بين الريحانى وشابلن، فى أن الأول تمنى أن يكون ممثلا تراجيديا، بينما تمنى الاخر أن يكون ممثلا كوميديا، ورغم نجاح الاثنين وشهرتهما كممثلين كوميديين، إلا أنه قد تحقق لهما اجادة التراجيديا والكوميديا فى آن معا.

وقد كان شابلن يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصيا، إذ يكون عصبيا ومتوترا إلى اقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج فى الشخصية حتى تتلاشى عصبيته وتوتره ويسترخى تماما.

(١) ابتدعها شارلى شابلن عام ١٩١٤، وقدمها نجيب الريحانى بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحانى أيضا، وفى هذا يحكى زكى طليمات عن لقاء مع نجيب الريحانى بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء فى كواليس خشبة المسرح الذى كان يقدم الريحانى فيه عرضه، وقد كان الأخير فى حالة عصبية، وما أن أعلن عن فتح الستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحانى هدوءه تماما.

«وفى الحق أن الريحانى لم يكن فى حاجة إلى الكاس لتهدئ ثائرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن الستار سيرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شىء فى لحظة، ثم اغمض عينيه وقد لفه الصفاء، وكأنه يصلى صلاة تتسامى على العبارات والالفاظ[1]».

والغريب ورغم أن شارلى شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة فى فن التمثيل، إلا أنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة فى اساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التى تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به، إذ كان يرى «أن الممثل الذى يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقية، كاف للبرهان على أنه يجب أن يتخلى عن التمثيل[2]..» ويرجع هذا فى الواقع إلى أن تعليم شابلن كان محدودا، كما يرجع فى الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعبقرية فى آن معا، ورأيه ما هو الا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تقعيده إلا على نجيب الريحانى الذى كان يعتمدعلى موهبته الفطرية أيضًا،

(١) زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ١١٨.
(٢) شابلن، مصدر سابق، ص٢٣٨.

وانطباق رأى شابلن على الريحانى لا يعتبر قاعدة، فكل منهما خارج عنها، والغريب فى الأمر ايضا أن شابلن لم يكن متحمسا لشكسبير، ولم يكن يحبه، بل كان يستفظع موضوعاته وهو يعلل ذلك بقوله «ربما كان عائدا لنفسيتى الخاصة بى، ولشخصيتى، فحين كنت أسعى وراء معيشتى، نادرا ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشرف، وأنا عاجز عن مماهاة نفسى مع أحد الأمراء، وقد كان فى وسع أم هاملت أن تضاجع كل أفراد البلاط، من دون أن أبالى بالالام الذى قد يكون شعر به هاملت[1].»

وقد أصبح الموقف الرئيسى فى كوميديات الريحانى مشابها للموقف الرئيسى فى اعمال شابلن، حيث استطاعا أن يعبرا عن سيكولوجية الانسان الصغير، فى مواجهة عالم الكبار الظالمين، ساخرين منهم ومتحدين إياهم، إذ لم يعد الضحك مجردا، صار الضحك ضحكا على الاغنياء، على اقوياء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك ويسخر فى آن معا، ولم يعد الضحك ضحكا على شارلى (أو الريحانى) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه استطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئا ما[2].

وقد عانى وتألم كل منهما فى علاقاته النسائية، إذ اصابت الراقصة (يانكى دادل جورلز) شابلن بمقتل فى اعماق قلبه، كما اصابت الراقصة (بديعة مصابنى) الريحانى بمقتل مشابه فى

(١) السابق، ص ٢٣٦.

(٢) شارلى شابلن: ترجمة واعداد حمزة.. برقاوى وحسن سامى اليوسف، الاهالى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٣.

اغوار قلبه أيضا، وكانت بديعة مصابنى هى المرأة الوحيدة التى تزوجها الريحانى فى حياته، وإن كانت قد تعددت علاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل اساسى فى (لوسى دى فريزى) التى كان يعتبرها وش السعد، وقد أقام معها فى فترات نجاحه الأولى، وأخيرا (فيكتورين) التى كان ينوى أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بديعة مصابنى، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من زواجه الثانى الذى لم يتم، وإذا كان الريحانى قد تزوج مرة واحدة، فإن شابلن قد تزوج مرات ثلاث، وكانت رابعتهم (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحى الامريكى الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحانى قد عانى طيلة حياته من المرأة التى كانت تشغله فى كل أوقاته سواء كانت اثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى اثناء نومه، فقد كان شابلن على النقيض مؤمنا بقول بلزاك الذى كان يرى أن ليلة حب تمثل تضحية بصفحة فى رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يقضى وقته بين فيلمين، أى فى أوقات فراغه، حيث لم تكن تثيره المرأة اثناء العمل على الاطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (ايتش جى ويلز) «يأتى وقت خلال النهار بعد أن امضينا فترة ما قبل الظهر فى كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر فى الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، عندئذ تحل ساعة الفجر.. هذه الساعة هى ساعة الحب[1].»

---

(١) شابلن، قصة حياتى، ص ٣٣٠.

ورغم موقف شابلن من المرأة، إلا أنه قد تزوج مرات أربع، الأولى من الممثلة (ميلدر دهاريس) التى كانت تعمل لدى شركة افلام (بارامونت)، وقد كانت فى التاسعة عشر، وكان هو فى التاسعة والعشرين من عمره، وقد أحس شابلن يوم تزوجها باضطراب فى مشاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط فى مصادقة بلهاء، وبأن كل ذلك عديم الفائدة والنفع، ورغم هذا انجبت له طفلا لم يعش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها نفسيا. وبعدها تم الطلاق وديا، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو قساوة ذهنية[1] ثم تزوج شابلن للمرة الثانية اثناء تصوير فيلمه(الهجوم على الذهب)، ولم يكتب تفصيلا عن هذا الزواج، بسبب انجابه ولدين من زوجته تلك، وهو زواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليت جودارد) وقد انفصل عنها ايضا بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظا بصداقتها.

وكان زواج شابلن الأخير من الممثلة (أونا أونيل) إبنه (يوجين أونيل).. كانت فى السابعة عشر من عمرها، وكان شابلن فى الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجا سعيدا استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكى شابلن فى مذكراته عن الزواج فيقول، أنه كان يعمل فيلم (مسيو فردى) الذى اخذ فكرته عن (أورسون ويلز)، إذ عرض

---

(١) قارن، شابلن، قصة حياتى، ص ٢١٣ وما بعدها.

الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوى عن القاتل الفرنسى الشهير آنذاك (لاندرو)، ولكن بعد يومين اتصل شابلن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدى عن المجرم نفسه، وفى مقابل تحويله لفكرة ويلز، اعطاه خمسة آلاف دولار.

واثناء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرة أحد المسارح فى هوليود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (بريدجت)، الشخصية الرئيسية فى فيلمه (الظل والجوهر)، الذى كان يعمل فيه قبل أن يعرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسى، ولأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (مسيوفردى)، اعتبر رسالة الانسة (والاس) فألا حسنا يدفعه لاعادة النظر فى الفيلم الذى كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هى (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما فى منزلها على العشاء.. ورغم أن الدور كان يتطلب شخصا شديد التعقيد، وممثلة أكبر سنا وأكثر خبرة، إلا أنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعا، والتى تزوجها فور انتهائه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحانى وشابلن، وبسبب غيرة وحقد صغار النفوس والقامة، كاد الريحانى يقتل، وكاد شابلن يقضى عمره فى السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. ففى عام ١٩٢٠ كان نجيب الريحانى يعمل بفرقته على مسرح الاجبسيانه، ولكنه ألف فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عيد به، واستأجر مسرح كازينو دى بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحانى وعزيز عيد

أوبريت العشرة الطيبة من تمصير محمد تيمور المقتبسة عن (ذى اللحية الزرقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيرى كلمات ألحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحساد كما يقول بديع خيرى - استكثرو أن يكون مسرحان للريحانى ناجحان، فاصطادوا فى الماء العكر، وادعوا أن أوبريت العشرة الطيبة تؤكد على سوء تعامل الاتراك للمصريين، وأن الريحانى قد حصل على مبالغ كبيرة من الانجليز لانتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الانجليزى، ونجحت المؤامرة[1].

ويتحدث الريحانى عن هذه المؤامرة فيقول «فى الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالى، جاءنى الاستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزلى يلهث من التعب ويقول انج بنفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وبيد من؟ ومن الذى يفكر فى اعدامى؟ قال هم مواطنوك المصريون، هذا فظيع، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال أننى آت من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حافل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصومك على المنبر (..) سمم أذهان المستمعين بأكاذيبه، مدعيا أنك (دسيسة انجليزيه) وأن السلطة العسكرية قد امدتك بالمال لتلهى الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانيه الغالية، ولما كانت الجماهير فى أوقات الثورات تنساق بلا روية، فقد هتف الناس ضدك وصمموا على قتلك[2]».

---

(١) قارن بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص٤٧.
(٢) الريحانى، مصدر سابق، ص ١١٥ وما بعدها.

وهنا هجر الريحانى وصديقته لوسى فرناى المنزل إلى فندق هليوبوليس بالاس بمصر الجديدة، وبقى به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للاجتماع بالممثلين، فى الوقت الذى كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع اغلقت أوبريت العشرة الطيبة، وخسر الريحانى خسائر مادية فادحة، وكادت رأسه تطير ويصبح فى عداد الموتى مبكرا، بسبب وشاية وحقد الضعفاء من الموتورين، الذين نجدهم فى كل عصر يقتلعون الزهور ويملأون الأرض خرابا.

وقد تعرض شابلن لمأساة شبيهة كاد أن يقضى بقية عمره مسجونا، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان بارى) تحاول ابتزازه اثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت فى هذه المرة حامل فى شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذى يسكن فيه شابلن وفقا لخطة مرسومة من قبل الصحافة الامريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الامريكية هوايتها المعهودة وشهرت به ورجمته فى الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر، واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكى يتخلص منها بعد أن تركها مفلسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعترف بأبوته للطفل الذى تحمله فى رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة اياها، مما كان له رد فعل شديد من قبل الامريكان ضد شابلن، وفى الوقت نفسه أراد بعض الساسة توجيه ضربة شديدة له، إذ مع ولادة (جوان بارى) لطفلها، بدأت الحكومة

الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن فى محاولة لإثبات مخالفته للقانون، من أجل نسف حظوته السياسية، إذ يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعرض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى إخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الامر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن فحوصات الدم لم تثبت ابوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء فى القضية رقم (٣٣٧٠٦٨) للمحكمة الجزئية بـ (لوس انجلوس) بأن شارلى شابلن غير مذنب، بعد أن كان متوقعا حصوله على عشرين سنة سجن[1]. ورغم صدور الحكم بتبرئة شابلن، إلا أن الأمر لم ينته عند ذلك، اذ تمكن محام آخر. مدفوعا من الصحافة. عن طريق خدعة قانونية، إن يثير للمرة الثانية قضية اثبات البنوة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر حكم نفقة ضد شابلن فى مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأميركا فى واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سطوتها لمنع افلامه من صالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أميركا، اقيمت له فى مصلحة الهجرة شبه محاكمة، واثناء سفره على الباخرة جاءته رسالة عن طريق

(١) قارن شابلن، قصة حياتى، صـ٣٩٢، وما بعدها.

الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق تابعة لمصلحة الهجرة، للرد على اتهامات سياسية واخلاقية، وحين وصل إلى لندن ارسل زوجته إلى أمريكا لكى تجمع ثروته من البنوك ومن خزائنها، وحين عادت تخلت عن جنسيتها الأمريكية، وعاشت معه فى سويسرا مع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريحانى من شهرة، إلا أنهما كانا يريا فيها ضربا من الجنون والزيف، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكرا، حين كان يستقل القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرف، وكان تعليقه على ذلك، «لم انفك أفكر بأن العالم صار مجنونا، فإذا ما كانت بضع كوميديات هزلية بائسة تتسبب بهذا القدر من الحماس، أليس ثمة شيء زائف فى الشهرة، كنت قد فكرت دائما بانى أحب أن أحظى بالشعبية، والآن وقد حصلت عليها عبر مفارقة غريبة، كنت أحس بالعزلة وبنفسى فريسة لشعور رازح بالوحدة[1]».

«لم يكن شعورهما بالزيف، إلا لأنهما كانا يسعيان إلى عمق الانسان فى افراحة واطراحة دون زيف أو إدعاء، حتى ملأ الدنيا، فرحا ومرحا وتسلية وتعزية» كما كان طه حسين يقول فى وداع الريحانى على صفحات جريدة الاهرام بعد رحيله، فقد رحل الريحانى عام ١٩٤٩ بعد أن بنى قصرا كبيرا لم يستطع أن يدخله ليتزوج فيه، وبعد هذا الرحيل المأساوى بأربعة أعوام، خرج شابلن

(١) شابلن، قصة حياتى، ص ١٦٧.

من أمريكا محزونا وقد استقر فى سويسرا بعد أن اشترى فيلا فى (كورسير سوفيف) عاش فيها بقية عمره فى هدوء، بعيدا عن ضجيج استوديوهات هوليود حتى رحل عام ١٩٧٧.



نجيب الريحانى.....
وحى باب الشعرية



بدأ الريحانى مذكراته من بداية وصوله إلى سِنِ السادسة، ولكن المنتبلى ـ الناقد الفنى بجريدة المصرى والذى عاش قريبا منه وعاصر نجوميته وهى فى أوجها ـ يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه، ـ كما يحلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلا من لحظة الميلاد!! ـ إذ كان إياس تاجر الخيول يعدو إلى منزله، وقد تفصد منه العرق يجففه بمنديله، وإذا بلغ بيته الصغير الذى يقع فى باب الشعرية، يسأل عن حال زوجته التى تعانى آلام الوضع، فيجاب إلى سؤاله، مبروك جالك ولد، وهنا تسقط دموع الرجل المكدود ضارعا إلى السماء وطالبا منها أن تشفى لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد نجيب[1]».

كانت السمة الأساسية فى طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدى، هى صمته وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على

(١) فارن المنتبلى: مصدر سابق ص ١٦ وما بعدها.

النقيض يصبح مشاركا متحمسا حين يستظرف نكتة أو تستهويه قصة أو حادثة(1).

كان تأثير حى باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التى يقطن بها، تأثيرا كبيرا على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وظلت تلازمه حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفرير الفرنسية فيما بعد.

وفى مدرسة الفرير هذه، تعرف الريحانى على المسرح وأحبه، وقام بأداء الادوار فى الحفلات المدرسية.

كان لنجيب أخ يدعى توفيق يكبره، وكان له يوسف وجورج يصغرانه....

وقد اختلفت المصادر التى تؤكد على أصول هذه العائلة، فمنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وان كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الاسرة - متفقا مع العنتبلى - إلى الأصول العراقية، إذ أنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحانى التى تميل إلى الصلابة وقوة التحمل والعناد... ولم يبد الريحانى رأيا فى هذه القضية... وأيا كان الأصل، فالريحانى الذى عرفناه، عرفناه مصريا أصيلا لحما ودما، ابن نكتة من حى باب الشعرية، مصرى صميم، ولد وعاش وتربى واعطى عمره وفنه لها، حتى اصبحت مصريته ووطنيته وخفة دمه المصرية تمتد إلى اعمق جذور التربة المصرية.

(1) قارن السابق؛ ص ١٩ وما بعدها.

وقد مات الياس أبيه اثر أزمة مالية لحقت به، حين كان نجيب فى الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب أن يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق أخاه الأكبر قد استغرقه اللهو ونفض المسئولية عن كاهله...

وهذا الامتحان القاس هو ما تسبب فى اذكاء «جذوة الرجولة عنده ورسبت فى أعماقه بذور الانسانية والرحمة والعطف الكبير»[1].

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرنفش بعد أن تزود بما يكفيه من تعاليم اللغة الفرنسية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لأستاذه بالمدرسة الشيخ بحر دور كبير فى تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

---

(١) السابق، ص ٢٨.



البدايــة...
الضيــاع والاحتــراف



لم يكن نجيب الريحانى فى البداية يميل إلى الكوميديا، بل كما يقول «كانت كل هوايتى منصبة على الدرام وحده»[١] وهو يتناول لفظ الدرام باعتباره مرادفا للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمى للكلمة هو الفعل الذى يحوى الكوميديا والمأساة فى آن معا[٢].

وعلى أثر رحيل والده وانتهائه من دراسة الثانوية، عين نجيب الريحانى موظفا فى البنك الزراعى بمدينة القاهرة، وبه تعرف على عزيز عيد الذى كان زميلا له يعمل بالبنك موظفا، وقد عمل الاثنان سويا كومبارس على الاوبرا مع أحد الفرق الفرنسية، وعلى

(١) نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٢٢.

(٢) لقد لاحظ فى هذه الفترة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية فى الصحافة، فهم يطلقون كلمة رواية على العرض المسرحى، ويستخدمون مصطلح دراما باعتباره مرادفًا لكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مرسح بديلاً عن مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدى رواية مضحكة، ويستخدمون لفظ كوميك بمعنى التمثيل بالإشارة إلى النغمات الموسيقية

مسـرح الاوبرا شـاهد نجـيب الريحـانى وعـزيز عـيـد «سيلفـان ـ مونسيللى ـ كوكلان ـ لوسيان جيترى ـ سارة برنار»(١).

مما كان لهم أثر كبير فى حياتهما فيما بعد، وحين فصلا من البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن العمل، التحقا بفرقة عكاشة، «وكانا يقدمان فاصلا غنائيا لإضحاك المتفرجين وكان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقشة ويلبس طرطورا ويخرج لسانه ويهز جسده (...) مما آثار سخط عزيز ونجيب»(٢) فقررا التخلى عن هذا اللون، وكان لهما ما أرادا، اذا استبدلاه بتقديم فاصل فكاهى مقتبس أو مترجم من الكوميديات الفرنسية، وكانا يقومان بهذه المهمة سويا، وبالفعل نجحا فى ذلك مما أغراهما فى الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل، كان من بينها أيمن عطا الله وحسن فايق وروزاليوسف وامين صدقى(٣).

وأثناء عمل عزيز ونجيب، وضع الأول يده على مواهب الثانى ووجهه إليها، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحانى تكمن فى تمثيل الأدوار الكوميدية، وليست الادوار التراجيدية، وساعده على المضى فى هذا الاتجاه رغم رفض الريحانى لذلك.

وقد اختلف الاثنان فانفصلا، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة الالتزام الحرفى بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية،

---

(١) العنتبلى، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) السابق، ص ٤٤.

(٣) قارن السابق ص ٤٤ ـ ٤٥.

حتى لا يلجأ إلى المساس بإحداث تغييرات تضر بالعمل الفنى من منطلق الأمانة الفنية، وكان الريحانى على النقيض يرى أن التغيير ضرورى، لأن هناك اختلاف بين البيئة الأوربية (الأصل) وبين البيئة المصرية (البيئة التى ينقل إليها العمل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

وبذلك كان الريحانى يرى ضرورة التمصير لكى يفهم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية[1].

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتى نظرهما ومنظورهما الفنى، الذى شكل طريقهما وحياتهما الفنية فيما بعد.

وإن كان الريحانى يدين بالكثير لعزيز عيد، فقد تلقى لديه «تدريباته الفنية الوحيدة فى حياته، إذ تعلم فن الاخراج المسرحى، وتعرف لديه على تكنيك الفارس الفرنسى، الذى قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته»[2].

بعد انفصال الريحانى عن عزيز عيد أصبح مكان تواجده قهوة الفن أمام مسرح اسكندر فرح، وفى القهوة قابل أمين عطا الله الذى عرض عليه أن يسافر معه إلى الأسكندرية، لأن اخاه سليم عطا الله قد الف فرقة مسرحية هناك، وعرض عليه أربعة جنيهات شهريا، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

---

(١) قارن السابق، ص ٥١ وما بعدها.

(٢) د. ليلى أبوسيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢، ص٣٦.

وبالفعل أسند إليه دور شارلمان فى مسرحية (شارلمان الأكبر) وحقق الريحانى فى هذا الدور نجاحا كبيرا فاق نجاح سليم عطا الله فى دور البطولة، ونال المديح من الجميع، ولهذا السبب دعاه فى اليوم التالى مدير الفرقة سليم عطا الله قائلا له «أنا متأسف جدا يا نجيب أفندى لأن الفرقة استغنت عنك» وكان هذا ضريبة نجاحه فى تمثيل الدور، فعاد ادراجه ليجلس على قهوة الفن ثانية، وحين طالت أيام العطلة عثر فى عام ١٩١٠ على وظيفة فى شركة السكر بنجع حمادى، ولكنه فصل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر فضيحة مع إحدى جاراته. وهى الحادثة التى يذكرها نجيب الريحانى بشجاعة فى مذكراته[1]. فعاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة. وفى القاهرة لم يجد مكانا ينام فيه حتى التقى بمحمود صادق فى ظروف مشابهة لظروفه، وبعد أيام من نومهما فى الشارع، جاء الفرج، بعد أن كلف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يعرب عن الفرنسية أجزاء بوليسية من رواية «نقولا كارتر» فى مقابل مئة وعشرين قرشا عن كل جزء، وقام محمود صادق ونجيب الريحانى بهذا العمل سويا، حتى استطاعا أن يدبرا أمورهما، ويسكنا سويا فى حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمسة قروش يوميا. وبعدها التحق الريحانى بفرقة الشيخ أحمد الشامى مترجما عن الفرنسية وممثلا نظير أربعة جنيهات شهريا...

---

(١) قارن نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٣٠ وما بعدها.

ولهذه الفرقة ترجم الريحانى الابن الخارق للطبيعة، عشرون يوما فى السجن، ثم جاءه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادى، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثنى عشر جنيها فى الشهر... وفى هذه الأثناء أرسل له عزيز عيد خطابا يخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوربا،. وينوى تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحانى لم يعر الامر اهتماما، لأنه قد وعد أمه بالاستمرار فى عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام ١٩١٤، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض، التى انضمت إلى فرقة سلامة حجازى، وأصبحت (فرقة ابيض وحجازى) وكانت الفرقة تضم روزااليوسف وسرينا إبراهيم ونظلى مزراحى وعمر وصفى ومحمود رحمى وفؤاد سليم وعبدالعزيز خليل وعبدالمجيد شكرى والشيخ حامد المغربى، وقد لعب الريحانى فى الفرقة دورا صغيرا أمام جورج أبيض، وهو دور فرانسوا جوزيف ملك النمسا فى مسرحية (صلاح الدين الأيوبى)... وقبل صعود الريحانى على المسرح، قام بنفسه بعمل ماكياج للدور، وإذا ما صعد على المسرح ورآه جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأسد، حتى فوجئ بمظهره فتبخرت حماسته وظل يضحك، ويضحك الجمهور معه وانتهت الليلة برفت نجيب الريحانى من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح فى التمثيل أبدا، ولن يكون فى يوم من الأيام ممثلا حتى ولو كان ثانويا[1].

---

(١) قارن ص ٥١ وما بعدها.

وبعد فترة من خروج نجيب الريحانى من فرقة أبيض وحجازى، انسحب بعض الممثلين من الفرقة احتجاجا على بعض المديرين، منهم عزيز عيد وروزااليوسف وأمين عطا الله مع أمين صدقى، واستيفان روستى، وحسن فايق وعبداللطيف جمجوم وآخرين، وقرروا ان يؤلفوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكانا يأوون إليه، ومن مسرح برنتانيا القديم مكانا يقدمون عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدى العربى) وكانت أول أعمالهم (خلى بالك من أميلى) ترجمها أمين صدقى، ثم انتقلت الفرقة إلى تياترو الشانزليزيه بشارع الفجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات.. عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الابن الخارق للطبيعة، والمهرج بلفجور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدية ونجحت نجاحا كبيرا، ولكن منيرة المهدية انسحبت بعد فترة، واخفقت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقدا مع فرقة أخوان عكاشة، على أن تمثل كل فرقة يوما بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربى بشارع الباب البحرى لحديقة الأزبكية، ولكن الحال لم يدم طويلا حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برنتانيا مرة أخرى، وفى هذه الفترة حقق نجيب الريحانى نجاحا كبيرا كممثل فى هذه الفرقة، وحين رفض عزيز عيد مطلبه بوضع اسمه على الافيشات، انفصل نجيب الريحانى عنه، وكان ذلك فى يونيو من عام ١٩١٦.... وبعد شهر ونصف من آنفصاله عن الفرقة، التقى الريحانى مع استيفان روستى الذى كان يعمل فى كباريه الآبيه دى روز (حاليا كازينو شهر

زاد بشارع الألفى) حيث كان يؤدى حركات هزلية خلف شاشة بيضاء (خيال الظل)، وقد عمل الريحانى معه خلف الشاشة كخادم بربرى متقاضيا أربعين قرشا يوميا.



الكوميديا الهزلية...
بداية الطريق



قبل ان ننتقل للحديث عن المرحلة الكشكشية (نسبة إلى شخصية كشكش بك)، يجدر بنا أن نتحدث عن أصول المسرح الهزلى فى الفصل المضحك، والكوميديا الإرتجالية التى انتقى منها الريحانى مصادره وكونت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عيد كومبارس على مسرح الاوبرا، ثم حين عملا سويا أيضا بفرقة عكاشة يقدمان فاصلا غنائيا لاضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصل المضحك بفاصل فكاهى مقتبس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلا وكونا فرقة مسرحية... ثم انفصال الريحانى عن عزيز عيد بسبب التزام الأخير الحرفى بما يقتبسه، ومحاولة الريحانى لزرع الموضوعات الفرنسية فى التربة المصرية، مرورا بفرقة سليم عطا الله، وفرقة الشيخ أحمد الشامى، ثم فرقة جورج أبيض، وفصله أو انفصاله منها أو عنها، حتى التقى ب استيفان روستى، ليبدأ عمله معه خادما خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداع شخصية

كشكش بك، وقد تطور هذا عند الريحانى من تقديم فصل مقتبس أو مترجم إلى تقديم مسرحية كاملة من ثلاثة فصول.

ان بداية عمل الريحانى فى اطار الفصل الواحد المضحك، هى بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميدية التى انتشرت فى أوائل هذا القرن على المقاهى وفى الحفلات العامة والافراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين الفصول فى المسرح الغنائى، وهو فن بسيط ليست له قيمة فنية أو ادبية كبيرة.

ويرجع دكتور على الراعى هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع الذى كان يستجيب للتغيرات الفورية، حين يتداخل الجمهور فى الحدث الدرامى... ولم يستمر مسرح صنوع فى تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه فى ١٨٧٢) ولكنه ترك أثرا كبيرا. كما يرى د. على الراعى. فى امكانية قيام مسرح فى مصر تدريبا وأداء، كما مهد الطريق أمام فنانى الارتجال من أمثال چورج دخول، وأحمد الفار، وأحمد بحبح، ومحمد كمال المصرى، وسيد قشطة وغيرهم من الفنانين من أمثال، على الكسار وامين صدقى، وبديع خيرى (فى كتاباتهما) وبالطبع نجيب الريحانى... فلقد ولدت المسرحية المرتجلة» فى بلادنا وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصا مكتوبا قابلا لتغير حسب الاحوال، وممثلين يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهيأون نفسيا لتقبل أن تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبئ مرتين ويظهر مرة، ويختبئ فى المرة الأولى وراء كلمات نصه الاصلى ويختبئ للمرة الثانية فى

الكواليس يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المتفرجين على النص، فيجرى إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف الفورى، ثم جمهور لا يؤمن قط بأن دوره مجرد الاستمتاع السلبى بما يجرى أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المتفرج اليقظ الذكى يتابع وينقد ويحكم... ويتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقى الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضا فى مسرحنا، تقليد الفاصل الفكاهى الذى يتوسط أو يعقب، العرض المسرحى الرئيسى»[1].

وقد كان هذا النوع من المسرح بمثابة حقل تجارب أكسبت نجيب الريحانى مهاراته الأولى فى مجال المسرح، وأكسبها هو تطويرا، حتى سيطرت على الحياة الفنية والانتاج المسرحى عامة كمرآة كاريكاتورية للاحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها بمنطقها الساخر، حتى اصبحت جزء لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلى، وفى نضوجه المسرح الكوميدى المصرى، اذ كان الريحانى فى تطوره يحمل معه - كما يؤكد د. على الراعى - عنصرين أساسيين: «الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوربية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافا إلى هذا كله، أثر من الف ليلة وليلة والأدب الشعبى عامة، حمله اليه بديع خيرى، شريكه فى

(١) د. على الراعى: مسرح الشعب، دار شرقيات ١٩٩٣، ص ٣٠.

التمصير الخلاق وبين هذين القطبين الكبيرين (....) ظل فن الريحانى السابق يتأرجح حتى استطاع فى أوائل الثلاثينيات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية المصرة عن أصول فرنسية[1].

(١) السابق، ص ٢٢٩ ـ ٣٠٠.

ميلاد كشكش بك



بمقابلة الريحانى لصديقه ستيفان روستى فى يونيو من عام ١٩١٦، تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة نجيب الريحانى الفنية، يودع بها بداياته الأولى، وتنقله، ثم فصله من عمل إلى آخر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بين عمله بالبنك الزراعى وشركة السكر، وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيز عيد، ثم عمله فى فرقة الأخير، بعد أن انفصل من النبك الذى كان يعمل به، ثم انضمام الريحانى إلى فرقة سليم عطا الله بالأسكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامى، ثم عودته لشركة السكر ينجع حمادى ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثم التحاقه بفرقة أبيض وحجازى، وبعد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدى العربى، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع عزيز عيد.. حتى قابل استيفان روستى ليبدأ معه مرحلة جديدة فى كباريه الآبيه دى روز، فقد كان استيفان روستى يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدى خلفها حركات هزلية، وتوسط استيفان روستى لنجيب الريحانى لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتى Rosatti، وبالفعل قبل عمل

الريحانى فى دور خادم بربرى، وبعد ذلك بدأ استيفان والريحانى يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية، عمادها شخصان، بالاضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك فى هذا الاستعراض الفرانكو اراب Franco - Arab. من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكو آراب هى إحدى وسائل المسرح للتسلية فى تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهى فى بادئ الأمر «من الأوربيين الأثرياء، ولم يلبث ان انضم اليهم محدثو الثراء من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوربيين المقيمين فى مصر، كما انضم إلى هذه الفئات عمد القرى - أمثال كشكش بك - بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب[1] ».

ويحكى نجيب الريحانى عن كيف تولدت شخصية كشكش بك، حيث كان مستلقيا على فراشه فى أحدى الليالى، مستعرضا ما مر به من تجارب، فإذا به يجد مواضيع تعبر تعبيرا صادقا عن هذا العالم، فأيقظ فى فجر هذه الليلة أخاه الأصغر - ،كما يقول الريحانى - «وكان لى خير عون وساعد، ورحت أملى عليه هيكل الموضوع الذى صممت على اخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وفد إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله وتركنه على الحديدة، فعاد إلى قريته يعض

(١) د. ليلى أبوسيف، مصدر سابق، ص ٤٥.

بنان الندم، ويقسم أغلظ الإيمان، أن يتوب إلى رشده وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل [1]» .

ولكن د. على الراعى يرجع شخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التى ذكرها نجيب الريحانى، حيث يرجعها إلى الفنان عبدالقادر سليمان، الذى قدمها فى مقهى شيبان بالإسكندرية عام ١٩١١، "عمدة مولع بالنساء، يتحرق شوقا إلى الزواج من حسناء من البندر، ويجرى بينه وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفا بين عمدة كفر البلاص وتابعه زعرب" [2] ثم يشير إلى مصدر آخر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزى فى مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه» التى كتبها عام ١٩١٥، أى قبل ظهور كشكش بك بعام واحد." وفيها ترتكز الأحداث على عمدة يدخل أحد الحمامات العامة فتحدث له مغامرة لم يكن ينتظرها [3] ».

وأيا كان الموقف، فقد تقدم الريحانى إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالغناء مع استخدام حوار عربى - فرنسى - إنجليزى فى خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفيع من القصة المسرحية

---

(١) نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٧٤.
(٢) د. على الراعى، مصدر سابق، ص ٢٩٧.
(٣) السابق، ص ٢٩٨.

يتمثل فى شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجرى له من استغلال واستغفال على أيدى وسيقان الفاتنات من الراقصات اللواتى كن يملأن الكازينو [1]».

وبالفعل وافق الخواجة روزاتى، وقدم الريحانى أول أعماله عن كشكش بك بعنوان "تعليلى يا بطة" فى أول يوليو من عام ١٩١٦، ونجحت التجربة نجاحا كبيرا جعل فى الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المغامرات الراقصة الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحانى" [2].

وقد استغرق عرض «تعاليلى يا بطة» عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشرين قرشا، وبعد أسبوع كتب الريحانى مسرحية عن كشكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الغفر) فزاد الإقبال عليه من المشاهدين، كما زاد دخله بمعدل ٥٪ من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة فى المشمش) وتضاعف إيراد الملهى، وأدرك الخواجة روزاتى أن الريحانى بمثابة الدجاجة التى تبيض ذهبا، وهنا ضم الريحانى إليه أمين صدقى (كاتبا)، وقد كان نجيب الريحانى يشارك أمين صدقى فى اقتباسه من الفرنسية خاصة من لابيش LABICHE

(١) السابق، ص ٢٩٧.
(٢) السابق، ص ٢٩٧.

وفيدو FEYDEAU وقدموا سويا خليك تقيل، هز يا وز، إديله جامد، وقد ارتفع مرتب الريحانى إلى ٢٧ جنيها شهريا، وكان راتبا لم يصل إليه ممثل فى ذلك الوقت[١].

ثم بدأت الملاهى الأخرى تنهج نفس نهج ملهى الأبيه دى روز، فتكونت فرقة كازينو دى بار، وعلى رأسها عزيز عيد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلى الكسار، وبالفعل نجحت الفرقة حتى جعلت الملهى يمثل مكانة كبيرة فى شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو مما جعل التنافس مع الريحانى ممكنا، «إذ قد أحرز (عثمان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير، وبذلك استطاع على الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترات طويلة، غير أن الريحانى كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالا، وتعد شخصية كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عثمان [٢] ».

ونتيجة لجو الدسائس ساءت الأحوال بين الريحانى وبين الخواجة روزاتى، مما اضطر الريحانى لترك ملهى أبيه دى روز، ملتحقا بمسرح الرينسانس (الذى يشغله محل شملا الآن فى شارع فؤاد الأول)، وقد تعاقد الريحانى مع صاحب المسرح الخواجة ديموكنجس DEMOKONGES على أن يتقاضى مبلغا شهريا مئة وعشرين جنيها، أى بزيادة أكثر من تسعين جنيها على التعاقد الأول

(١) فارن نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢) د. ليلى أبوسيف: مصدر سابق، ص ٦٧.

مع الخـواجـة روزاتى، الذى رفع دعـوى ضـد الريحـانى مطالبـا بتعويض عن استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه خسر القضية، مما جعل الريحانى يسـجل اسم كشكش بك باسـمـه، باعتبـاره أول من ابتكر هـذا الاسم، وقد أغلق الخواجة روزاتى ملهاه بعـد أن انتـقل الريحانى بفـرقته للعمل بمسرح الرينسانس، وهناك حقق نجـاحـا كبيـرا مـضاعـفا، وكـانت أول مـسـرحيـة له بعنوان (ابقى قـابلنى) لإغاظة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحانى عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد فى عالم التـمثيل، وهو مـراعاة «التـأويز والتـريقـة» على الغيـر بـاسـتـعـمـال اصطلاحات وأمثـال يذهب الخصوم فى تفسـيرهـا مـذاهب شـتى، حتى صار قاعدة ودستورا للفرق حين اختيار أسماء مسرحياتها.[1] ويعد شهر قدم الريحانى مسرحية (كشكش بك فى باريس) وبعدها قـدم (وصـيـة كـشكش بك) حـتى أصـبـح اسم كـشكش بك يعـرفـه الجميع فى مصر.

ونظـرا لانتهـاء تعاقـد مسـرح الرينسانس أنشـأ الخواجة ديمـو مسـرحـا جديدا فى شارع عماد الدين، اسماه الاجبسيانة، وكـانت أولى المسرحيات التى قدمهـا الريحانى علـى هـذا المسرح هـى (أم محمـد)، التى أعدها مع أمين صدقى، ولكن الريحانى اختلف مع صاحب المسرح مسيو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمسرح يوما حدادًا على وفاة الشيخ سلامة حجازى فى أكتوبر عام

(١) قارن نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٨٨ ، ٨٩.

١٩١٧، ولكن صاحب المسرح رفض، فانسحب الريحانى وحل محله حسين رياض، الذى التحق بالفرقة مؤخرا، وبانسحاب الريحانى اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريحانى من جديد، وقبل الريحانى شريطة أن يرفع الخواجة يده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريحانى فى مقابل أن يحصل الخواجة على ٣٠٪ من الإيراد يوميا... ومن هنا بدأ تاريخ الريحانى فى إدارة الفرقة، فاعد مسرحية (حماتك تحبك) من تأليف أمين صدقى، وعلى أثرها مسرحية (حلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بسبب إقبال الجمهور على الكسار فى مسرح كازينودى بار المجاور له.. وبعد دراسة الريحانى لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسى على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميدية، فقام الريحانى بتقديم مسرحية استعراضية، وعلى الفور قدم مسرحية (حمار وحلاوة)، وهنا زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقى مع الريحانى، إذ أراد الأول مقاسمة الثانى فى الأرباح ولكن الريحانى رفض، فترك أمين صدقى الفرقة ليعمل مع الكسار، وحل محله بديع خيرى، الذى لازم الريحانى حتى وفاته، وقد وضع بديع خيرى أزجال المسرحية الحديثة (على كيفك)، ثم تعاقد الريحانى مع سيد درويش الذى كان يعمل مع فرقة جورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيها لدى أبيض، إلى أربعين جنيها، وقدم ثلاثتهم الريحانى وبديع خيرى وسيد درويش مسرحية (ولو) التى عرضت فى ٨ يوليو عام ١٩١٩، لتبدأ مرحلة جديدة فى تاريخ الريحانى.



نجيب الريحانى - سيد درويش..
والمسرح الغنائى



شهد عام ١٩١٧ يوما مشهودا فى تاريخ الموسيقا العربية والمسرح الغنائى، حيث كانت القاهرة تشهد بزوغ نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذى عمل مع نجم كبير ذاعت شهرته هو الشيخ سلامة حجازى، والذى رحل فى أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازى، فى أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له فى الإسكندرية وشجعه على المضى فى طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش فى مسرحية «غانية الأندلس»، استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازى من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة فى قلوب مستمعيه [1]. وقد خرج الشيخ سلامة حجازى على الجمهور لينهره قائلا: «استمعوا إلى

(١) قارن د. محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨٧ وما بعدها

هذا الفتى... إنه فنان المستقبل [1]، وعن هذا اليوم يروى زكى طليمات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول: «استقبل الجمهور سلامة حجازى عند ظهوره على المسرح بالنشيد المألوف، تصفيق منتظم يتخلله صفير غير منتظم، ثم دق على جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة، ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازى بين الهتاف والتصفيق يقدم ضيفه وابن بلدته الإسكندرية الشيخ سيد درويش.. وأخيرا ارتفع الصوت بالغناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع الدهشة أن الجمهور - وأنا من الجمهور - لم نهتز ولم نطرب... وإذ أخذ الشيخ الصاعد يعيد مطلع الدور الذى يغنيه (ضيعت مستقبل حياتى) أخذ الجمهور يزوم ويتململ، وسرعان ما ارتفعت التعليقات تتابع، واحنا مالنا، إذا كنت ضيعت مستقبل حياتك. تبقى خيبة بسبع رجلين" [2]. ويرد زكى طليمات هذا إلى غوغائية التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاحن الأنظمة السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على انقاض قديم.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مقرئا بالإسكندرية فى المحلات العامة والمقاهى، وكان يغنى وهو يعزف على العود... ثم جاءت لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصرى، فكلف عبدالحميد

(١) عبدالحميد توفيق زكى: سيد درويش، دار المعارف ١٩٩٢، ص ١٣.

(٢) زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٦٥.

المصرى بكتابتها، واستدعى چورج أبيض سيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامى السكندرى مرسى محمود (والد الفنان محمود مرسى)، وكانت أوبريت «فيروز شاه» ولم تكن هذه هى المرة الأولى التى جاء فيها سيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء - كما ذكرنا - من قبل إلى الشيخ سلامة حجازى [1].

وعلى أثر نجاح الأوبريت، قرر نجيب الريحانى مقابلة الشيخ سيد درويش، إذ أنه مع ظهور فيروز شاه، بدأت أولى نقاط التحول فى الموسيقا المصرية، من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطويع النغم الغربى للمذاق المصرى والشرقى، بعد مزجه بالنغم المصرى [2]. وبالفعل التقى نجيب الريحانى بسيد درويش عن طريق بديع خيرى، وكان لهذا اللقاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيث قدما سويا أوبريت «ولو» و «إش» و «فشر» و «قولوله» و «رن» و «العشرة الطيبة».

(١) قارن عبدالحميد توفيق زكى، مصدر سابق، ص ١٣ وما بعدها.
(٢) قارن زكى طليمات، ذكريات ووجوه، مصدر سابق، ص ٧٣ - ٧٤.



نجيب الريحانى ..
والأوبريـت



بتعاون سيد درويش مع الريحانى وبديع خيرى، بدأت مرحلة الأوبريت لدى نجيب الريحانى بعد أن سئم أعمال الفصل المضحك والفرانكو آراب، حيث وجد الريحانى أن «الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقى وطبيعتها الرومانتيكية، هى أنسب شكل فنى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار، فى المشاهد التى تتخلل أغانى الأوبريت، لهذا كان الريحانى يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذى يعطى الأولوية للعناصر الكوميدية»[1]. إذ تخلى نجيب الريحانى فى هذه الأعمال عن شخصية كشكش بك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية فى الظهور، واستبعد تكنيك كوميديات الفرانكو آراب واستبدلها بشخصيات واقعية، حتى تحول الريحانى إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبريت للريحانى تطوير تقنياته

(١) د. ليلى ابوسيف: مصدر سابق، ص ٧٩.

الكوميدية[1]. ومن هنا بدأ الريحانى بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى الصاعدة، بديلاً عن جمهور الأجانب وأثرياء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصرى عام ١٩٢٣ وافتتاح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤[2]. وقد بدأت مرحلة الأوبريت هذه بـ أوبريت (ولو) الذى كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحانى عام ١٩١٨ وإن كانت رسالة ماجستير د. ليلى أبوسيف عن الريحانى ترجع هذه المرحلة إلى عام ١٩٢٠ مع أوبريت العشرة الطيبة، وهى تستند فى ذلك إلى قول الريحانى نفسه فى مذكراته بأن العشرة الطيبة هى أول عهد بأوبرا كوميك، والأبريت فى مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام ١٩١٨ مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحانى وبديع خيرى، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة.

(١) قارن السابق، ص ٧٩.

(٢) قارن السابق، ص ٨٠.

عودة إلى الفوضى والنجاح
الرحلات والرحيل



تدهورت أحوال الريحانى النفسية والمادية بسبب ضغائن النفوس من الموتورين والفشلة، مما تسبب عنه آلام نفسية وخسارة مادية فى أوبريت العشرة الطيبة، والمؤمرات التى حيكت ضده بسبب فرقتيه اللتين كانتا تعملان فى وقت واحد، وبسبب خسارته المادية الفادحة بتدهور العملات الاجنبية التى كان يحتفظ بها فى البنك من نوع المارك والفرانك والليرة، وقد حدثت له فى العام نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز عيد، وبينه وبين صديقته «لوسى دى فرنانى» التى كان يلقبها «بوش السعد»، فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر، وللترويح عن نفسه ثم لتجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من الكسل والكساد ... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطاالله الذى كان يعمل ممثلاً لديه، نسخ مسرحياته وقدمها فى بلاد الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحانى هو كشكش بك المزيف وليس الأصلى، ولهذا لم تنجح عروضه فى الشام، وهناك تعرف على بديعة مصابنى التى جاءت إلى القاهرة وقدمها للجمهور

المصرى فى أعماله، وفى مصر كانت تنتظره قضية رفعها ضده الخواجة ديمو صاحب تياترو الإجبسيانة، بحجة امتناع الريحانى عن العمل. فى الوقت الذى كان فيه الريحانى يقوم بجولة فى الشام. ولكن القضية انتهت فى صالح الريحانى، وبعدها قدم موسماً كاملاً فى الاسكندرية على مسرح كونكورد، كما تقدم إليه متعهد ليسافر إلى سوريا ولبنان مرة أخرى فى جولة فنية، ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من سابقتها، وفى لبنان سمع الريحانى بعودة يوسف وهبى من إيطاليا، وعزمه تكوين فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عيد، فعقد الريحانى العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيرى وشقيق الريحانى الأصغر قد ألف مسرحية «على قد الحال»، وقد شارك الريحانى فى تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد «الليالى الملاح» وقد نجحت بديعة مصابنى فى هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، وبعدها توالت النجاحات، فقدم الريحانى أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكينة التى كانت أحداثها حقيقية بمدينة الاسكندرية عام ١٩٢١.

وفى هذه الأثناء اتفق الخواجة ديمو ومصطفى حنفى مدير مسرح برنتانيا على الاشتراك فى اتمام المسرح الذى كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقاً أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحانى على المسرح أعماله فى فترات متقطعة، أعد مع بديع خيرى مسرحية «البرنسيس» وخرج فيها عن شخصية كشكش بك، وقد كانت البرنسيس أول

مسرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحانى عن شخصية كشكش بك ليؤدى دور الرجل الفقير الذى يتمسك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الاغراءات، وبعدها قدم أوبريتات الفلوس، لو كنت ملك. ومجلس الأنس.

وقد انتهى تعاقد الريحانى مع مسرح برنتيانا فى يوليو عام ١٩٢٤، وتزوج فى هذا العام من بديعة مصابنى بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحانى مصر على باخرة «غريبالدى» ومعه زوجته بديعة مصابنى والممثلين فريد صبرى، ومحمود التونى، وجوجو، إبنة بديعة مصابنى حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رست السفينة عند بلدة سانتوس، وفى البلدة تعرف الريحانى على مليونير سورى يدير أكبر فندق فى المدينة، واتفق معه على تقديم اسكتشات غنائية تقودها بديعة مصابنى، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيراً، فولو الأدبار ناحية سان باولو، وهناك ألف الريحانى فرقة مسرحية مستعيناً بالسوريين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحاً كبيراً، ثم سافروا بعدها إلى ريو دى جانيرو، ثم سان باولوثانية، ثم اروجواى، والأرجنتين فى مدينة بوينس إيرس، وروساريو وقرطبة وتوكومان... وقد مكث الريحانى عاماً كاملاً فى ربوع أمريكا الجنوبية، والسفر منها وإليها، ثم عاد وفرقته إلى مصر، وفى عودته عرج على باريس، ثم إلى الاسكندرية، وكان أمين صدقى فى انتظاره، وكان قد اختلف مع على الكسار فتركه، وقد ألف الريحانى

فرقة دار التمثيل العربى، وقدم مسرحيات قنصل الوز، مراتى فى الجهادية، وبعدها افترق عن زوجته بديعة مصابنى، فأنشأ مسرحاً خاصاً به، واستأجرت بديعة مصابنى فى الوقت نفسه صالتها المعروفة بشارع عماد الدين.

وقد كون الريحانى فرقته الجديدة من روز اليوسف وعزيزة أمير وزينب صدقى وسرينا ابراهيم ومارى منصور وحسين رياض ومنسى فهمى وحسن فايق وأحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالاً مأساوية فى مسرحه الذى أنشأه عام ١٩٢٦، ولكن الجمهور لم يقبل أن يراه مأساوياً فانفض عنه وحلت به كارثة مالية فعاد لتقديم كشكش بك ثانية[1].

لقد كان نجيب الريحانى ينظر إلى المسرح باعتباره فناً جاداً، بل كان يتمنى أن يقدم أعمالاً تراجيدية، فقام بدور برجيه فى مسرحية خلى بالك من إميلى عام ١٩١٦ من إخراج عزيز عيد، هذا رغم نجاح الريحانى فى الكوميديا، وفى عام ١٩٢١ قدم دوراً تراجيدياً هو دور السفاح مرزوق فى مسرحية (ريا وسكينة)، رغم نجاحه فى فنون الكوميديا المختلفة من فرانكو آراب واستعراض وأوبرا كوميك وقد أنتج عام ١٩٢٠ أوبريت العشرة الطيبة، وفى عام١٩٢٦ يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدى ثم يتطور من فن الفرانكو آراب الترفيهى، وينصرف عن قناع كشكش بك، ثم يلجأ إلى الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسى،

---

(١) قارن: د. ليلى أبو سيف، مرجع سابق، ص ١٢٦ وما بعدها.

وهذه الخطوة الجريئة هى التى ضمنت أن يظل اسمه باقياً حتى الآن[1]. ولكن فى فترات افلاسه وانتكاساته المسرحية، كان يعود مضطراً إلى كشكش بك، محتمياً به حتى يعود مركزه المالى ثانية لكى يواصل كوميدياه الجادة.

فى الفترة من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣١ لم يقم الريحانى نشاطاً فنياً منتظماً، ولهذا سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية[2]، إذ ضاع الريحانى وسط عالم مشحون بالإضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظراً لنجاح يوسف وهبى فى هذا اللون الأخير، الذى صادف هوى فى نفوس الجماهير، حيث تشاهد الطبقة المتوسطة - ولأول مرة فى مصر - صورتها فى مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبى للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان «الذبائح» التى كتبها أنطون يزبك والتى قدمها يوسف وهبى عام ١٩٢٥...[3].

ومن هنا كون الريحانى فرقة جديدة من ممثلى فرقة يوسف وهبى الذين انسحبوا لتوهم من الفرقة عام ١٩٢٦، فاستأجر صالة راديوم الملحقة بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم مسرح الريحانى، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتمردة لبيتر فروندى ومونوفانا لميتر لنك ثم الجنة

(١) قارن د. على الراعى، مسرح الشعب دار شرقيات ١٩٩٣، ص ٢٩٩ وما بعدها
(٢) قارن د. ليلى ابو سيف، مرجع سابق، ص ١١٧ وما بعدها.
(٣) قارن السابق ص ١١٧ وما بعدها.

واللصوص، حتى انتهى الأمر بإفلاس الريحانى وحل فرقته، خاصة وأن الجـمـهـور لم يرض وأن يرى الريحـانى إلا فى كـشكش بك والأدوار الكوميدية، مماكان سبباً فى عودة الريحانى إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون فرقة من ممثلى الكوميديا معتمداً على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم ١٩٢٧ باستعراض «ليلة جنان» وتلاها «بمملكة الحب» و«المحظوظ» بأسلوب الفرانكو آراب ثم قـدم عـشـان بوسـة مع بديع خـيـرى عـام ١٩٢٧، وآه من النسوان عام ١٩٢٨، وفى العام نفسه قدم إبقى اغمزنى، وبذلك يظل كشكش بك هو المحور الأساسى فى كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول فى شخصية كشكش بك، فهو لم يعد . فى مسلكه . العمدة الباحث عن اللذة والمتعة، وإنما هو عجوز فقير أحمق، تصبح سذاجته الريفية هدفاً للنكات، وهذا التحول فى رسم شخصية (كشكش) يصاحبه تحول فى النتيجة، وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والجدية، ذلك أن كشكش بك ظل ضحية تثير الضحك، غير أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم يألفون جمعية دستورها المال والجشع، وبطفرة واحدة ينقلن الريحانى إلى كمال الكوميديا الأخلاقية وبالرغم من تكنيكه، ظل يستمد أصوله من «الفارس»، فقد امتزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية... وكذلك لم يعد الصراع قائماً بين «كشكش» و«أم شولح» أو بينه وبين الخواجة، بل أصبح يدور بين «كشكش» وبين «الطبقة المتوسطة»[1].

---

(١) قارن السابق ص ١٣١ - ١٣٢

وبعودة كشكش بك يسترد نجيب الريحانى جمهوره مرة ثانية، كما تعود إليه بديعة مصابنى كزوجة وممثلة فى عام ١٩٢٨، ويقدمان أوبريت ياسمينا وأوبريت أنا وأنت عام ١٩٢٩، ثم مسرحية إبقى اغمزنى واستعراض مصر فى عام ١٩٢٩ حتى انفصلت بديعة عن الريحانى ثانية، فقدم بدونها أوبريت «تحية الصبح» «اتبحبح» وأوبريت «ليلة نغنغة» واستعراض القاهرة باريس نيويورك، وفى نهاية موسم عام ١٩٣٠ قام برحلة فنية لسوريا ولبنان وفلسطين، وبعد عودته قدم «فارسات» أموت فى كده، «عباسية»، «وحاجة حلوة» وفى تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحانى وتكنيكها أشد عمقاً فى فارسات المرحلة المبكرة، فهى تتفوق على تلك فى تصويرها الواقعى للشخصيات، كما أنها تشتمل على قسمات أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية... «ولابد أن لتجارب الريحانى الشخصية تأثيراً قوياً على نظرته الشاملة، وأعماله، فقد بث متاعبه المادية وفشله فى المسرح الجاد فى نفسه، إحساساً بالخيبة والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ضرباً من الهروب السيكولوجى، فالتهكم. وليس المرح. يسيطر على فنه والنظرة الساخرة بالجمهور، وليس الرغبة فى تسليته، جعلته يستغل مرارًا هذا النوع الذى يسهل فيه النجاح التجارى»[1].

---

(١) السابق، ص ١٤٩



الكوميديا الأخلاقية..
نهاية الطريق



بعد الخسائر الفادحة التى لحقت بمسرح الريحانى من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء فرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الريحانى، ولم يعد يحتمل آثار الحرب بالأسلحة الدنيئة، وهنا وضع يده ثانية فى يد بديع خيرى، الذى تخلص من ارتباطاته بعلى الكسار، ليستأنف العمل مع الريحانى من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الريحانى يتخلص من العناصر الاستعراضية، ويتعمق فى تقديم الكوميديا الأخلاقية الممزوجة بالسخرية. وفى عام ١٩٣٣ تلقى الريحانى رسالة من أميل خورى رئيس تحرير الأهرام السابق، الذى نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزى، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم فى شركة إخوان جومون الفرنسية Goumont Brothers التى قررت تقديم فيلم عربى بعنوان «ياقوت أفندى» وقدم أميل خورى الريحانى وبديع خيرى إلى المخرج جورج فوشيه وكانت قصة الفيلم تدور حول مغامرات ياقوت أفندى، وهو رجل مصرى تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيرى فى الفيلم، لأول وآخر مرة فى حياته دور رجل مغربى.

وحين عاد الريحاني من باريس إلى مصر، اتفق مع مدير تياترو برنتانيا . (وكان في الأصل يسمى مسرح الاجبسيانة، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد ، وأصبح الآن محل كبابجي) للعمل في مسرحه مقابل أن يتقاضى الريحاني حصة معلومة، وفيه قدم الريحاني «الدنيا لما تضحك» وتعاقد على فيلم» سلامة عايز يتجوز»، وفي هذه الأثناء قدم «حكم قراقوش» ومين «يعاند ست» وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقدم «فاقوس أفندي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت»، «استنى بختك»، «الدلوعة»، «محدش واخد منها حاجة»، «حكاية كل يوم»، «مدرسة الدجالين»، «ثلاثين يوم في السجن»، «لما كان في نفسي»، «حسن ومرقص وكوهين»، «إلا خمسة» وفي موسم ١٩٤٦ افتتح موسمه بمسرحية «قسمتي» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت» وقد استدعاه احمد سالم من استوديو مصر على وجة السرعة لتمثيل فيلم «سلامة في خير».

ولقد كان عام ١٩٣١ في حياة الريحاني نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية توباز Topaze لمرسيل بانيول Marcel Pagnol » «وتعد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لانها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدي»[1]

ذلك ان الريحاني قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية واخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش

---

(١) د. ليلى ابو سيف، مصدر سابق، ص١٥١.

فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تنحو منحاً جاداً، مثل الحياة الثقافية التى تنحو نحو هذا المنحى، مؤكدة على القومية والتراث المصرى والاسلامى القديم.

كما كان عام ١٩٣١ تحولا كبيرا فى فرقه الكسار الذى تخلى عن الفصل المضحك وكومدياته الموسيقية، إلى اقتباس مسرحية البخيل لموليير، مما جعله يسير فى ركب التطور، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يعود إلى تقديم اعمال مشابهة لفترة نجاحات سابقة. واستمر على هذا الحال حتى عام ١٩٤٩، الذى سرح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب [١]. لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربرى الاسود وقد «اثبت الريحانى أنه فنان أديب، إذ تخلى أولا عن شخصية كشكش بك - قبل وقت بعيد - برغم أنه ظل يحييها من حين إلى اخر، كما كان فى نفس الوقت قادرا على مسايرة الزمن، وقد كانت للريحانى أهداف طموحة فى الكوميديا، ففى مطلع الثلاثينات أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية [٢]» التى نضجت على يديه فى هذه الفترة وأخذت تتطور فى هذا الاتجاه حتى رحيله.

---

(١) قارن السابق ص ١٥٩ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٦٠



الريحانى.. واتجاهات فن التمثيل والإخراج فى عصره



لقد بدأت محاولات المسرح العربى الأولى فى لبنان عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥)، وبدأت فى مصر عام ١٨٧٠ على يد يعقوب صنوع (١٩١٢ - ١٩٣٦) وقد نزح سليم النقاش إلى الإسكندرية عام ١٨٧٦ يقدم أعماله على مسرح زيزنيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديمه لمسرحية «ابو الحسن المغفل»، ثم جاء احمد ابن خليل القبانى (١٨٣٣ - ١٩١٣) إلى القاهرة فى عام ١٨٨٤ وقدم على الأوبرا مسرحية «الحاكم بأمر الله» وقد شكلت محاولات هؤلاء جميعا البذور الأولى لزرع هذا الفن الجديد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى أرض مصر والعالم العربى ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات آخرى لها أهميتها متمثلة فى اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨) لبعض مسرحيات موليير والأدب الفرنسى، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقيه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير، وقد جاء حواره بالزجل العامى، وقد حملت أقتباساته الصبغة الشعبية.

وحتى عام ١٩١٠ لم يكن قد درس مخرج أو ممثل فى الخارج ليعود منظرا لمناهج وطرق التمثيل والإخراج . أو متعامل معهما بشكل علمى - حتى جاء جورج أبيض فى هذا التاريخ مقدما أعماله بالفرنسية فى الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقته فى القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين. ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتيارات الإخراج فى مصر، فلا شك أن «أول انتاج مسرحى قريب من التخطيط العلمى فى المسرح العربى هى العروض التى قدمها جورج أبيض فى مسرح «الهمبرا» بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا إبتداء من ٢ إبريل عام ١٩١٠، وهى «شارل السابع» لإلكسندر ديماس (لويس الحادى عشر) لكازيميير دى لافينى (طرطوف) لموليير (اوديب ملكا) لسوفوكليس، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات فى رصيده المسرحى باللغة العربية [١]».

وإن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس الفنية فى مجال التمثيل والاخراج فى أوربا .... ففى سبعينات القرن السابع عشر كان (دوق ساكس ما يننجن) فى المانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها فى جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمن وعالم المسرحيات، وقد قامت فرقته بجولات فى كثير من انحاء العالم، وكان لها تأثير كبير

(١) سعد اردش - المخرج فى المسرح المعاصر، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧٩، ص٣٢٩

على تطوير المسرح فى أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتوبراهم فى المانيا وماكس راينهاردت فى النمسا، واندريه انطوان فى فرنسا. وستانيسلافسكى فى روسيا، وكانت عروض هذه الفرقة بمثابة الحافز الذى دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وأن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد [1].

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) فى فن التمثيل فى ثمانينات القرن التاسع عشر ايضا، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل)، و(فن التمثيل) تحتويان على نظرته الجمالية فى فن الممثل/ التمثيل، وتعتبر دراساته امتدادا لكتابات (ديدرو) عن (التناقض الظاهرى فى فن الممثل) عام ١٧٧٠، وتتلخص هذه النظرية فى أن فن الممثل قائم على تناقض أساسى، «إذ لكى يثير الممثل مشاعر المتفرجين، عليه الا يكون هو نفسه مستثارا، وهذا ما يؤلف جوهر التناقض الظاهر فى فنه، ولايمكن أن يكون الممثل عظيما، إلا إذا «تمالك نفسه»، وكان قادرا على التعبير، حسب مشيئته، عن المشاعر التى لايعانيها، ولن يعانيها ولايستطيع معاناتها أبدا» [2]. وبذلك فإن كوكلان لايطلب من الممثل أن يكون متأثرا لكى يؤثر فى الأخرين، تماما مثل عازف البيانو الذى يعزف لحنا جنائزيا لشوبان أو بتهوفن، لايحتاج إلى أن يسقط فى لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه فى

(1) Vgl. Manfred Brauneck: Theater Lexikon, Rowhlt Taschenbuch Verl. Reinbek Bei Hamburg, 1896, s. 573

(٢) كوكلان الاكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦ ص ٤٩ وما بعدها.

غاية السوء إذ هو استسلم للاحزان، وعلى هذا فإن على الممثل ألا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خالصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادة، حيث تبتكر الأنا الأولى الشخصية وتخطط لها (العقل)، بينما الثانية تسعى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذى يمتثل للأوامر[1].

وفى فرنسا كان (أندريه انطوان) متأثرا بعروض (دوق ساكس مييننجن) - يسعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية. على خشبة المسرح، مستفيدا من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (إميل زولا) على الأدب فى فرنسا، وأنشأ أنطوان فرقة المسرح الحر عام ١٨٧٨.

وفى منعطف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكى) فى روسيا بعروض (دوق ساكس مييننجن)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندرية انطون) فى التمثيل الطبيعى، مؤكداً على قيمة الجمال، متجاوزا قبح ولافنية الطبيعة، إذ» على الفن أن يبدو جميلا ومفهوما«[2]. ويحاول ستانيسلا فسكى فى منهجه أن يسخر طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذى يؤديه، وقد «تأمركت» هذه الطريقة على يد «هارولد كليرمان» و«الياكازان» و«لى ستراسبرج» فى ثلاثينات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم

(١) قارن السابق ص ٥٠

(2) Manfred·Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlts Taschenbuch Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S.61.

على يدلى ستراسبرج فى الأربعينات بـ استوديو الممثلين بنيويورك، مركزا بشكل أساسى على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلا حرفية الممثل الخارجية، وهو ما ينسب خطأ لستانيسلافسكى، إذ تناول هذه الحرفية فى كتابه التالى لاعداد الممثل وهو «بناء الشخصية» حيث يؤكد ستانيسلافسكى أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذى يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطى الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها [1].

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولى ستراسبرج لهجوم عنيف [2]. وقد تخرج من مسرح الجماعة وستوديو الممثلين معظم نجوم هوليود من أمثال يولو براينر - جيمس دين - مارلون براندو، جولى هاريس، وآل باتشينو الذى يشرف على الاستوديو حاليا[3].

---

(1) VGL. EBENDA, S. 63.

(٢) إذ ينخرط هذا الإتجاه مستغرقا فى علم النفس ومسخرا كل خبرات لاوعى الممثل فى الدور ، فى محاولة للوصول إلى صدق الاداء/ النفسى ولم يهتم هذا الاتجاة بالبناء الخارجى لتصوير الشخصية التى يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظى أن درست طريقة لى ستراسنبرج فى فن الممثل بمدينة برلين على يد المخرج اليونانى الأصل/ والأمريكى الجنسية جون كوستوبولوس تلميذ ومساعد لى ستراسبرج باستوديو الممثلين، وكان كوستوبولوس كثيرا ما يضرب امثلة يؤكد بها على صدق الاداء من خلال استشهادات من نجوم هوليود اثناء تاديتهم لأدوارهم، وعلى سبيل المثال يؤكد - مثلا - على أن مارلون براندو حين كان يبدأ تمثيل مشهد ما، كان عليه أن يظل عشرين دقيقة أو نصف ساعة للدخول فى إهاب الشخصية التى يؤديها ، ويستحضر مشاعره، وفى الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(٣) قارن ترجمتنا لكتاب (منهج لى ستراسبرج فى تدريب الممثل) وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، ١٩٩٢ وفى طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٢، وقارن كتابنا
(حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمى) ، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٠

وفى إنجلترا وقف (جوردن كريج) ضد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التى سادتا فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فى فن التمثيل، فى محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحى والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحى ، والحركة بشكل خاص [1]. وقد أراد كريج ـ عكس ستانسيلا فسكى ولى ستراسبرج وجروتوفسكى ـ فيما بعد أن يتخلص من الممثلين ويستبدلهم بالدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستحيلا.

وفى ألمانيا ذاتها تأثر (أوتوبراهم) بطبيعية (دوق ساكس ماينجن) التاريخية وبطبيعية (أندرية أنطوان)، وقد خرج من عباءة (أوتوبراهم) ماكس راينهاردت الذى سمى مسرحه بـ (المسرح الانتخابى)، وخرج من عباءة راينهاردت (إرفين بيسكاتور) الذى قدم المسرح السياسى، وخرج من عباءة بيسكاتور (برتولت بريشت) الذى غير بشكل أساسى فى جماليات المسرح وفن التمثيل فى القرن العشرين.

وكانت هذه هى الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج فى أوربا فى منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، فى الوقت الذى كان فيه المسرح قاصرا على مرحلة النقل والاقتباس والتمصير على مستوى النص الأدبى، ورغم هذا حاول زكى طليمات أن يؤرخ لهذه المرحلة التى عاشها متفرجا ومشاركا فيها، ففى كتابه

(1) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, Henschel Verl., Berlin 1975, s. 85. ff

(فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل فى مصر إلى مراحل أهمها ما يهمنا من مراحل صاحبت بدايات ونهايات نجيب الريحانى وهى: .

المرحلة الأولى....

أو مرحلة المبالغة والتهويل

وهى مرحلة يؤرخ لها زكى طليمات من نهاية القرن الماضى بالممثل اللبنانى سليمان قرداحي، الذى جاء إلى مصر فى نهاية القرن التاسع عشر، والذى كان يعتمد فى أدائه على المبالغة وفى تجسيمه للعاطفة وعلى جهارة صوته، فحين كان يمثل عطيل، كان فى مشهد الغيرة يدق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه بيده» وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل فى أدائه للأدوار الفكاهية خاصة وكانت تدفعه بما فيها من مبالغة إلى أن يتكلف ما ليس فى دوره من أجل أن يغرق المتفرجون فى الضحك، حتى ليقع فى التهريج [1]».

وكانت المبالغة فى الأداء والتهويل فى العاطفة هى التى شكلت المقاييس فى مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وهى «حالة تعتبر انعكاسا لمرحلة أولية من مراحل التطور الاجتماعى فى الشرق العربى، وهو مستقبل وافدات الحضارة الأوربية »[2].

---

(1) زكى طليمات : فن الممثل العربى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، صـ٤٢

(2) السابق ص ٤٤ .

وحين كان الممثل يؤدى دوره، كان يحاول أن يغلف أداءه بمسحة من الغناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نغمة رخيمة، بحيث يطغى هذا التنغيم على مخارج الحروف... ويرجع زكى طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الغنائى الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الغناء والكلام إلى الميل الأصلى إلى الغناء الذى يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازى رائدا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير ممن جاءوا بعده [1]. وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين ، وبعض الذين قطعوا شوطا فى مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تنغيم أدائهم ومطه فى كثير من الأحيان، ولايتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التنغيم للأداء، وإذا كانت هذه هى القاعدة فى فن أداء الممثل فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتى تتلخص فى المبالغة والتهويل فى طريقة الأداء الدرامى، ثم فى تلحين الأداء لدى المغنين من الممثلين، فإن زكى طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهيم وأحمد أبو العدل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سليمة وموهبة خصبة وشخصية قوية [2].

---

(١) قارن السابق، ص ٤٤ وما بعدها.

(٢) قارن السابق ص ٤٥.

المرحلة الثانية.....

أو مرحلة محاكاة الممثل الغربى

ثم أخذ فن الممثل فى مصر فى التطور بحكم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوروبية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عودة بعض الفنانين المصريين من دراساتهم بالخارج، وقاد هذه الحركة فى هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية من الممثلين والكتاب من أمثال عزيز عيد ونقولا حداد وعمر وصفى وجورج أبيض، حيث كان الأول ممثلا ومخرجا ودارسا فى فرنسا لفن التمثيل [1]. والثانى مؤلفا ومترجما، والثالث ممثلا كوميديا والرابع ممثلا درس فن التمثيل فى فرنسا، وقد اسمى زكى طليمات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربى أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهى الفترة الثانية التى بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، فقد قام جورج أبيض بتأليف فرقته عام ١٩١٢، وانضم إليه المحامى عبدالرحمن رشدى والأديب فؤاد سليم» وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفى وعزيز عيد أسلوبان حديثان فى

(١) لقد اختلف كثير من النقاد والمؤرخين في هذه الجزئية عن حياة عزيز عيد والتي ماتزال مجهولة وغير محدودة، فالبعض يؤكد أنه درس في فرنسا، وعلي رأسهم زكي طليمات، كما يذكر ذلك في كتابه «فن الممثل العربي» والبعض الآخر يؤكد علي النقيض، أي علي عدم دراسته في فرنسا، كما يجزم بذلك سعد اردش في كتابه «المخرج في المسرح المعاصر»، وهي جزئية لاتوجد دلائل قاطعة تؤكدها أو تلغيها، ولكنه من المؤكد أن عزيز عيد كان يجيد الفرنسية، وكان يسافر إلي أوربا، كما كان يشاهد نجوم الغرب علي مسرح الأوبرا، بل وعمل هو والريحاني كومبارسا بجوارهم مما ساعده علي التعلم والاجتهاد ، حيث لايختلف اثنان علي موهبته الفنية ، وإن كان الاختلاف يقتصر علي توجه هذه الموهبة.

الأداء التمثيلى الجاد وغير الفكاهى الخالص، أحد هذين الأسلوبين لجورج أبيض، والأسلوب الآخر للمحامى عبدالرحمن رشدى، قاما بحكم انهما تطوير حتمى لما كان يشكو منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذى كان يصل أحيانا إلى الحشرجة عند بعض الممثلين، ومن حيث الجمود فى التعبير فى المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان فى المظهر (زيا) فى الأداء لم يكن مألوفا، فكان أن اجتذب إليه الجمهور، بعد أن آثار فضوله وإعجابه، وكان أن اقبل الممثلون على هذين الأسلوبين يأخذون عنهما [1]» ومن هنا نجد كما يقول زكى طليمات ـ أربعة أساليب سيطرت على فن الممثل مدة ليست بالقصيرة، وتختلف هذه الأساليب الأربعة بعضها عن البعض، إلا أنها تتفق جميعا فى أنها تع فى جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهى موقف تقمص الممثل لشخصية الدور الذى يؤديه... فمدرسة جورج أبيض جنحت إلى أن تجعل لصوت الممثل ولإلقائه المنغم المقام الأول فى الأداء والخلق الفنى، فصنع بذلك نموذجا للمدرسة الصوتية فى فن الممثل العربى.

ومدرسة عبدالرحمن رشدى بالغت فى تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تتغلب العاطفة على المنطق وتتفلت من ضوابط الذهن.

فى حين نجد مدرسة عزيز عيد لم تخل من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج فى الدور...

(١) السابق، ص ٤٩.

وكانت مدرسة عمر وصفى تنحو المنهج نفسه، ولكنها تفتقر إلى الليونة وسعة التمثيل والصقل[1]. وبظهور هذه المدارس الأربعة حدث تغير فى طرق الأداء عما كان موجود من قبل، إذ «خفت حدة المبالغة فى تضخيم الصوت وفى التنبيه إلى مخارج الحروف، وفى كثرة الإشارة باليدين، وخصوصا فى الأداء الفكاهى، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاه لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهى فى جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم فى فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء العاطفى والمأساوى، ومرجع هذا إلى أن الأداء الفكاهى فى جملته لاتلتهب فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتتقلب هذه الانفعالات من عقال الذهن ومراجعته»[2].

ثم يناقش طليمات هذه المرحلة متحدثا عن أسلوب كل منهم، حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (١٨٨٠ -١٩٥٩) هى تنقيح لطيف لتلك الرومانسية الهوجاء وغير المهندمة التى صاحبت قيام المسرح العربى، وفرضت طابعا من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين ... ولقد اصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق فى يسر ويأسر الأذن بطريقة جمالية [3].

---

(١) قارن السابق ص ٥٠ وما بعدها.
(٢) السابق ص ٥٠.
(٣) قارن السابق ص ٥١ - ٥٥.

وقد تتلمذ چورج أبيض على يد الممثل سيلفان فى فرنسا من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٠، ويعتبر سيلفان من بقايا المدرسة الرومانسية فى الأداء، ولم يستطع چورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل الأداء الرومانسى المزخرف بالأداء الواقعى.

وينتقل زكى طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشدى (١٨٨١ - ١٩٤٠) ويسمى طريقته فى الأداء بإسمه «مدرسة عبد الرحمن رشدى»، ورغم أنه يسمى هذه المدرسة بإسمه، إلا أنه يصنفها بالمدرسة الرومانسية أيضاً، وهى التسمية نفسها التى أطلقها على «مدرسة چورج أبيض»، إلا أنه يفرق بينهما فى أن مدرسة عبد الرحمن رشدى أقل من مدرسة چورج أبيض فى الاتجاه نحو الزخرفة الجمالية، وان كانت أكثر ميلاً للمبالغة فى الانفعال، سواء كان هذا الانفعال مأساوياً أو كوميدياً... ويطلق على هذه المدرسة «مدرسة النحت من القلب والضحك من القلب» وهو يتبع فى ذلك وجهة النظر التى تقول (إذا أردت أن تبكى الجمهور، فإن عليك أنت أولاً أن تذرف الدموع)...

وقد كان هذا الأسلوب فى الأداء انعكاساً لعصر ما قبل ثورة ١٩١٩، إذ كانت النفوس تفيض بالعواطف القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد والحرب العالمية الأولى، وانهيار الدولة العثمانية فى حروب البلقان وطرابلس، وكانت فترة تشبه فى أحداثها وفى أجوائها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شئ يغلى ويثير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب فى الأداء يلقى ارتياحاً لدى الجمهور[1].

---

(١) قارن السابق، ص ٥٥ وما بعدها

ثم ينتقل زكى طليمات إلى المدرسة الثالثة التى يسميها بمدرسة عزيز عيد (١٨٨٠ ـ١٩٤٢)، حيث كانت طريقة أدائه تنحو نحو عدم المغالاة فى الأداء التمثيلى، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعى، وبذلك وضع عزيز عيد مبادئ فن التمثيل الواقعى فى مقابل مدرسة جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان وضعا مبادئ الأداء الرومانسى، وكان عزيز عيد فى ذلك خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، اللذان بهرهما الزخرف والحركة وجمال الأداء، منصرفان فى ذلك عن جوهر الشئ والناحية الموضوعية فيه[1].

وتلخص فاطمة رشدى منهج عزيز عيد فى الاخراج بقولها «فهم عزيز الحركة المسرحية تماماً، وكان أساسها عنده، كلمة واحدة (الانفعال النفسى) فهو الذى يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضة، أو هذه لفتة راس أو انتباهه أو وثبة للأمام أو راجع للخلف. وهكذا بحيث تخرج عن أية حركة عادية تلقائية لأى إنسان فى نفس الموقف، ودرجة الصوت فى ارتفاعها أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسى فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعياً لا صريخ أو مبالغة غير مقنعة»[2]... ويؤكد سعد أردش على واقعية عزيز عيد فى الإخراج التى كثيراً ما تكون أقرب إلى الطبيعة فى أحيان كثيرة، إذ أن عزيز عيد اتجه بالسليقة إلى محاكاة الواقع،

---

(١) قارن السابق، صـ ٥٦ وما بعدها

(٢) فاطمة رشدى: الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ص ٩ ـ ١٠.

حيث يرى أن عزيز عيد يعتبر رائداً من رواد الإخراج الواقعى فى المسرح المصرى والعربى.. «لقد كان عزيز عيد موهوباً فى التمثيل والإخراج، لقد كانت تنقصه الدراسة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسة فى أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين أتو من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية فى أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين فى المسرح المصرى وفى المسرح العربى، ويكفيه فخراً أنه فرض شخصية المخرج على مسرح مبتدئ»[1].

وإذا كان جورج أبيض وعبدالرحمن رشدى يقتربان من بعضهما البعض، فإن عزيز عيد يقترب من المدرسة الرابعة وهى مدرسة عمر وصفى (١٨٧٠ ـ ١٩٤٨).

ولقد كان عمر وصفى ينتمى كما ينتمى عزيز عيد إلى المدرسة الواقعية فى الأداء الكوميدى فى إطار محلى، مختلفاً بعض الشئ عن عزيز عيد، الذى كان فى بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعى المستمدة من المسرح الفرنسى[2]..

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى تقترب من بعضهما البعض ويصنفها زكى طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عيد تقترب من طريقة عمر وصفى فى الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن الغريب أن

(١) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩، ص ٣٣٦
(٢) قارن زكى طليمات، مصدر سابق ـ ص ٦٢ وما بعدها

يضع زكى طليمات هذه المدارس تحت مسمى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد فى هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية فى الأداء المسرحى، وهما الاتجاه الرومانسى الذى كان يمثله كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، واتجاه أقل مغالاة فى الأداء، وهو الاتجاه الواقعى، ويمثله كل من عزيز عيد وعمر وصفى، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكى طليمات نفسه فى إطار الاتجاه الواقعى ـ فيما بعد ـ والذى شكل مسار اتجاه زكى طليمات، سواء فى الأداء أو فى الاخراج، وهو الرجل الذى كان ينحو منحى علمياً فى تفكيره وفى استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التى سادت فى أوروبا والتى درسها هناك، ثم حاول ـ فيما بعد ـ أن يطبقها فى مصر والعالم العربى عبر المؤسسات التعليمية فى الفنون، والتى أنشأها فى كل مكان وقد أثرت هاتين المدرستين (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، ويجمل طليمات فن التمثيل فى هذه الفترة (التى تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤) على ثلاثة وجوه:

أولاً: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب فى حفل أو منشد فى سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى النطق السليم والفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانياً: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبيين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون فى ذلك عن الوجه الأول والثانى لفن الأداء، وانفسح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصيلة فى

فن الممثل العربى. وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة فى فن التمثيل العربى[1].

المرحلة الثالثة

فى تطور فن التمثيل (الريحانى والكسار)

إذا كان طليمات قد وصف المرحلة الأولى بمرحلة المبالغة والتهويل، ووصف المرحلة الثانية بمرحلة المحاكاة أو محاكاة الممثل الغربى، مصنفاً فيها الاتجاهات الرومانسية والواقعية فى الأداء، فإنه يرى فى المرحلة الثالثة مرحلة تطور فيها الممثل، وهى المرحلة التى تبدأ بالفصول المضحكة، وهى مرحلة ليست بها نصوص مكتوبة حيث يتألف موضوعها من سيناريو أو خطة لموضوع المسرحية، وحوارها يؤدى باللغة العامية، وهى مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد عن حجم فصل فى مسرحية، لهذا سميت بالفصل المضحك، وكانت هذه الفصول المضحكة تؤدى فى المقاهى والحانات والموالد والأفراح والساحات، وكان يؤلف هذا نوعاً من السحر الشعبى، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلارتى الإيطالية من حيث الارتجال وعدم وجود نص مسرحى، ومن حيث الموضوعات الكوميدية والشخصيات النمطية الثابتة «وحينما يؤدى الممثل كلام دوره، فى هذه الحالة، فإنه لا يلقيه كمن يلقى المحفوظات المدرسية، جملاً تتابع وتتراكم من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أى يؤديه

---

(١) قارن السابق، ص ٦٣- ٦٤

بلا مكابدة، وكأنه وحى الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقف، يتهيأ الممثل عند كل منها، ليصيغ جملاً وعبارات، المعانى التى تدور فى رأسه، فيبدو وكأن العبارات والجمل تنبع من أعماق نفسه، وتتفجر فى وجدانه، وليست تجرى على أطراف لسانه (...) ومن هذا الأسلوب فى الأداء التمثيلى تبلور أول ما تبلور طابع محلى لفن التمثيل»[1].

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسى أول ما تبلور مع الحرب العالمية الأولى ومجىء ثورة ١٩١٩، حيث قد تبلورت فكرة البحث عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دوراً إيجابياً فى هذه الفترة، وفى هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبث الروح القومية، والتى إنعكست بالضرورة فى الإبداع الفنى والأدبى... ويظهر ذلك فى تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفى رواية زينب لحسين هيكل، والمجموعة القصصيةلمحمد تيمور بعنوان (ما تراه العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرح انطوان[2].

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية الهزلية)، وقد استعار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر المبالغة فى إثارة الضحك بمختلف الوسائل، وأهمها النكتة، يرتجلها الممثلون فيما بينهم،

(١) السابق، ص ٦٨ - ٦٩.
(٢) قارن السابق، ص ٦٩

وأحياناً يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر الشخصيات الشبان التى تدور فى كل المسرحيات ولا تتغير، وفى الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يجئ الحوار كله مكتوباً فى نص المسرحية[1]. ومن هنا صارت للممثل الذى يؤدى شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفاً من قبل، ويرى زكى طليمات فى هذا، أن الكفاية الفنية فى مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتى فى المقام الأول يتلخص فى أمر واحد هو «أن يكون الممثل على ليونة كبيرة فى الطبع، وحساسية مرهفة فى النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة فى وجدانه، ثم يعكسه بأدائه، كما يعكس أيضاً مزاج الجمهور، بحيث يجىء ما يبديه قولاً وحركة ترد ترديداً لما هو قائم فى وجدان الجمهور، ولما يجول فى خاطره، وحينما ينتهى الممثل إلى أن يكون فى تقدم، فإنه يصبح الأداة التى ينفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحس بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده»[2]... وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التى يؤديها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كفاءة الممثل وحذقه، وهذا ما توفر فى شخصية كشكش بك والبربرى عثمان لنجيب الريحانى

---

(١) قارن السابق، ص ٧٠.
(٢) السابق، ص ٧١.

وعلى الكسار وأكسبتهما شعبية كبيرة، ويأتى بعدهما محمد كمال المصرى فى شخصية شرفنطح، ومحمد بهجت فى شخصية المعلم بحبح... وبالطبع وقد تفوق الريحانى والكسار فى شخصياتهما كشكش وعثمان البربرى، وما أعطياه للشخصيتان من مذاق محلى يخاطب وجدان المتفرج المصرى، حيث يتفق الأداء عند كليهما فى أن كلاً منهما «يؤمن كل الإيمان بالتخطيط الذى أجراه فى رسم الشخصية التى يمثلها فى كل ليلة، وذلك بعد أن أمعن النظر فيها، وأحاط بها فى جملتها أولاً، ثم فى تفاصيل أجزائها وهو تخطيط يستهدف إبراز العنصر الفكاهى فى هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معاً ثم بالصمت أحياناً (...) ومن هنا جاءت هذه السيولة فى أداء كل منهما، سيولة الماء المتدفق الذى لا يمكن أن يقطعه شىء[1]».

ويقع الخلاف فيما بينهما فى أن الكسار كان يسارع بالرد وبالدخول فى حوار مرتجل إذا ما نبس فرد من الجمهور بالتعليق على ما يجرى على خشبة المسرح، وكان الكسار فى ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحور ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكسار قد شارك السامر المصرى ومثل فى الموالد والأفراح، وبدا حياته ممثلاً مرتجلاً لا يتقيد بنص مكتوب، كما أنه كان أمياً لا يعرف القراءة والكتابة حتى مماته، فى حين أن الريحانى كان يتقيد بالنص ولا يجنح إلى الارتجال، فقد بدأ ممثلاً

(١) السابق، ص ٧٦.

فى الفرق التقليدية، إذ بدأ فى فرقة عزيز عيد عام ١٩٠٨، كما كان متعلماً يجيد الفرنسية التى درسها فى مدارس الفرير، ووجه آخر من الخلاف بينهما، هو أن لهجة الكسار كانت تعبر عن أصالتها ومحليتها الاقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحانى، وكان المستوى الاجتماعى بينهما مختلفاً، إذ عمل الكسار طباخاً بينما كان الريحانى اجتماعياً أعلى مرتبة منه، كما كان الريحانى أكثر حذقاً وصنعة فى مجال التمثيل من الكسار الذى تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحانى قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز عيدوجورج أبيض، بعكس أداء الكسار الذى كان تلقائياً وفطرياً[١] وقد كان زكى طليمات يهاجم الريحانى والكسار ومسرحهما فى البداية، ولكن بعد أن عاد من بعثته وجد أن الريحانى قد حقق نجاحاً كبيراً بعد أن تمرس بفنون المسرح وأدبه نظرياً وممارسة.

«عدت وقد تبينت معالم المرحلة التى يجب أن يجتازها الريحانى بمسرحياته لتخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحماً ودماً، ولادة ونشأة المسرحية المصرية التى تتجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثراً فى التوجيه الخلقى والاجتماعى، وما هو أعرق فى الأدب والتثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها فى التشويق والترفيه»[٢]. ولم

---

(١) قارن السابق، ص ٧٧ وما بعدها.

(٢) زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١١٥.

تقف أمية القراءة والكتابة حائلاً دون نبوغ على الكسار فى التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائى العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ربع قرن من الزمان ويزيد، وذلك فيما بين الحربين العالميتين، وحملت فرقة كل منهما أسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحانى[1].

وحين زارت مصر فرقة الكوميدى فرانسيز وعلى رأسها الممثل الكبير دينى دينس أستاذ زكى طليمات الذى كان تلميذاً له فى فرنسا، رأى أستاذه فرق يوسف وهبى وجورج أبيض ونجيب الريحانى وفاطمة رشدى وعلى الكسار، ولم يلفت نظره غير نجيب الريحانى وعلى الكسار، وكان رأيه فيهما أنهما يعكسان الطابع المصرى، وهما يمثلان وكأنهما لا يمثلان «الريحانى ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، ولكننى أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل»[2].

ويرى د. على الراعى أن على الكسار قد وضع حداً لنجاحه فى المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلاً من أن يطور قدراته الارتجالية، فيفقد بذلك مشاركة الجمهور له الذى جاء إلى مسرحه، لا ليستمع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبى بعدة عناصر، مثل الحدوته الشعبية والمغامرات والرقص والتهكم، ويرجع د. على الراعى هذا التحول إلى أن مصر

(١) قارن السابق، ص ١٤٢ ومابعدها.
(٢) السابق ص ١٥٢.

دخلت مرحلة المسرح النظامى، وأن هذه المرحلة كانت هى التعبير الأساسى عن خط تطور المسرح فى مصر. أما بالنسبة للريحانى فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجنباً المنزلق الخطر الذى وضع عزيز عيد فى طريق الفشل، وهو إصراره على أن يعطى الناس مالا يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبله[1]. حيث كان الريحانى يتخذ موقفاً متوازناً «بين تشدد عزيز عيد فى مراعاة الأصل الأجنبى فى العروض الكوميدية وبين الاسفاف والخلو من المعنى الذى تمثله ثمرة خيال الظل، وهى ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبى المعروف، وإنما هى لعبة ستريبتيز تتم خلف ستار شفاف، وكانت تنحصر فى أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء الستار الشفاف الذى لا يخفى شيئاً، وتأخذ تخلع ملابسها قطعة قطعة»[2].

الريحانى وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التى أحاطت بنجومية نجيب الريحانى، يحلو للكثيرين أن يقارنوه بالفنان العالمى شارلى شابلن، حيث يرى زكى طليمات أن ملامح الريحانى ووجهه المفرط فى التعبير، يجعل المرء يتخيل معه أن كل قسمة من قسمات هذا الوجه

(١) قارن د. على الراعى: مصدر سابق، ص ٦٥، وما بعدها.
(٢) السابق، ص ٢٩٧.

تحمل رأسا كاملا للتعبير، ويرى طليمات أن هذه الظاهرة فى الريحانى تؤلف حجر الزاوية فى طابع أدائه، ولم يكن يشوبها شئ من المغالاة إلا فيما ندر، فالانفعالات تظهر واضحة جلية على وجهه، مما يدل على أن الممثل يقظ وحساس، وقد يقع أن يسبق هذا التشكيل فى الحركة وفى اعضاء الجسم التشكيل الصوتى فى بعض المواقف العنيفه والحاسمة للدور الذى يؤديه الممثل» (١)... ويطرح زكى طليمات سؤلا، أن كان الريحانى مفرطا فى الاعجاب بشارلى شابلن الذى بلغت شهرته فى الثلاثينات والأربعينات أوجها، حيث كانت مظاهر التشكيل العضوى والحركى تشكل مظهرا أساسيا من ابدعاته، ويجيب على ذلك بالايجاب، إذ أن هذه الظاهرة فى الريحانى كان لها تأثيرها، فقد كان يحلو للريحانى أن يصفف شاربه على طريقة شارلى شابلن، كما أن الشخصية التى كان يتقمصها بعد كشكش بك وهى الرجل الفقير، غنى النفس الصابر على المكروه، كانت شخصية دائما ما تتراءى له فى بدلة افرنجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب(٢).

المرحلة الرابعة...

أو التمثيل فى مرحلة ما بين الحربين

لقد تطور فن التمثيل، إذ اخذت الصبغة المحلية طابعًا واضحًا

(١) زكى طليمات: فن الممثل، مصدر سابق، ص٨٠.
(٢) قارن السابق، ص ٨١ وما بعدها.

بفعل تصاعد الروح القومية.. وقد تكونت فى هذه المرحلة فرقة رمسيس فى بداية العشرينيات، ويرى زكى طليمات، أن هذه الفرقة فى الاداء والاخراج تعتبر امتدادا لفرقة عزيز عيد، وفى فرقة رمسيس التى انضم اليها عزيز عيد يوجد اسلوبان لفن الممثل، لكل منهما طابعه ومذاقه الذى نسجا على تاثيرهما أداء كثير من اجيال الممثلين، أسلوبان يؤلفان تيارًا عكسيا لتيار اداء ممثلى المسرح الكوميدى، وقد انعكس هذا التيار فى كل من روزا اليوسف ويوسف وهبى، صاحبا هذين الأسلوبين، اللذين يؤلفان اتجاهين فى فن الممثل، فقد تأثر يوسف وهبى ـ فى بداية حياته ـ وروزا اليوسف من مصدر واحد، وهو عزيز عيد الذى كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تطل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصيتهما، فاستقلا ـ فيما بعد ـ عن عزيز عيد، إذ كان يوسف وهبى ذو شخصية قوية ينزع إلى التحدى، بينما كانت روزا اليوسف لينة فى غير ضعف ـ وديعة فى غير ميوعة، وجذابه فى غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحس مرهف، وباتزان التخطيط والانفعال والنبر الصوتى، ذى الجرس المميز، رغم صغر حجمه، بينما يتجلى النفيس فى شخصية يوسف وهبى فى قوة الطبع وتدفق الحيوية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذى يحتاج ترويضه إلى جسور وسدود ـ كما يقول زكى طليمات ـ وقد كان رصيد روزا اليوسف أكبر من رصيد يوسف وهبى، بحكم تمرسها فى فن التمثيل، أما من حيث الطاقة فالاختلاف واضح، فهى لدى روزا أعمق، ذلك انها تبحث عن المعرفة وتتشوق إليها، عكس يوسف وهبى الذى اكتفى

بان يلتقط من هنا وهناك اثناء زيارته للمسارح الأوربية وقد كان لدوره فى إدارة الفرقة وانشغاله بها سببًا فى ذلك [1].

وما يعادلها فى يوسف وهبى أنه الممثل العملاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته، ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحابا من علمه بفن التمثيل: «إن قوة الطبع هذه وقد تجلت فى الصوت الذى يهدر ساخنا ممتلئا بالانفعالات، وتبدت فى الإشارة التى تومض الحس اليقظ الممتلئ بنفسه وبما دخل عليه (...) تحول صاحبنا إلى كتلة تب ق، كما ترفعه أحيانا إلى مستوى عال من الاجادة، فاذا هو يؤثر حقًا فى الجمهور ويسيطر عليه، واحيانا تتحول تلك الانفجارات التى يبعثها إلى فرقعة صواريخ تحدث جلبة ولاتخلف أثرا لافتقارها إلى شحنات من المعانى، فإذا الكلام يتدفق من فمه فى سرعة الرشاش، أو هو يجرى وكانه يركض (...) وقد يقع أن يميل صوته إلى إتيان الغريب من النبرات، ويركب لهجة فى الإلقاء يبدو معها وكأنة (يتغرغر) بالكلام، أو كأنه يغمغم ويتمتم مثل الحاوى الذى يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضة من طرف أنفه»[2].

«وقد كان لروزا صوت صداح ونطق واضح وقدرة على التشخيص، وافضل ما تفردت به انها كانت تستطيع أن تعب عن الشئ، وعن نقيضه وضده فى وقت واحد (...) والذى يثير العجب

---

(1) قارن السابق، ص ٩٣ وما بعدها.
(2) السابق، ص ١٠١

والاعجاب فى اداء هذه الممثلة، وهو انها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى ابعد الحدود، ولايظهر عليها إنها تمثل».(1)

ونخلص من هذا بنتيجة مختلفة، بعكس ما خلص إليها زكى طليمات، حقيقة أن يوسف وهبى وروزا اليوسف قد تتلمذا على يد عزيز عيد، ولكنهما يختلفان عنه، ولايمكن أن يكونا امتدادا له، وإن كان لكل منهما أسلوبه، حيث شكل أسلوب روزا البساطة وطريقة الأداء الواقعى، كما شكل أسلوب يوسف وهبى. بالطريقة التى أوردها زكى طليمات. اسلوبا لايمكن أن يكون امتدادا لعزيز عيد، فهو اسلوب ميلو درامى يبعد عن اسلوب عزيز عيد، وعن اسلوب رزوا اليوسف.

وقد افرزت مرحلة ما بين الحربين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكل منهم طريقه فى الأداء، وهم يتفقون فى الطابع العام وفى الأداء وخصب الفطرة وسلامة وسائل الأداء والاكتساب السريع لفن التمثيل الأوربى، ومنهم سليمان نجيب. حسين رياض. زكى رستم. بشارة واكيم. أحمد علام. فؤاد شفيق. منسى فهمى. استيفان روستى. عباس فارس. مختار عثمان. عبدالوارث عسر. عبداللطيف جمجوم. سراج منير. عبدالعزيز خليل. محمد عبدالقدوس. محمود رضا. مارى منيب. زينب صدقى. عقيلة راتب. امينة رزق. دولت ابيض. احسان الشريف. رفيعة الشال. فاطمة رشدى. عزيزة أمير وغيرهم (2).

(1) قارن السابق، ص ١٠٥ وما بعدها.

(2) قارن السابق، ص ١٠٧ وما بعدها.

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحانى يتبوأ مكانة شعبية كبيرة، فقد كان تاريخه الفنى جماع لسيكولوجية الإنسان المصرى البسيط، الذى كان مجرد لعبة فى يد الاقدار ترمى به وتقذف به هنا وهناك، فيلجأ إلى إيمان ساذج ، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوى والكريم فى الوقت نفسه... أنه البطل الذى كان يؤديه الريحانى وهو الريحانى نفسه [1]. لقد جاء مسرح الريحانى نابضا بحركة المجتمع ، معبرا به وعنه: «فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغير جذرى وتحولات عصرية، ويعد كشكش بك عمدة القرية . الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى، رمز للنظام القديم، وفى اعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩، بات واضحا أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحانى عاد واحياه لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين، وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة فى النمو، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجًا باليا، عندئذ أدرك الريحانى أن الشخصية الرئيسية هى الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين، واصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائى، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمخزن الأدوية، وهكذا عرض الريحانى خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجه البلاد فى ذلك الوقت»[2]

(١) د. ليلى أبو سيف: مصدر سابق، ص ٢١٥.

(٢) السابق، ص ٢٩٩.

وقد كان الريحانى يقدم نقده للمجتمع فى حدود ما هو متاح رقابيا، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر المنع والمصادرة، فلم يكن الريحانى ثوريا يسعى إلى تثوير الجماهير، كما لم يكن مصلحا إجتماعيا يتخذ من المسرح منبر اللإصلاح، ولكنه كان وطنيا مسالما يعبر بحسه الوطنى عن التغييرات التى يمر بها المجتمع، فقد استطاع فى حدود امكانياته أن يطور الكوميديا الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كوميديا اخلاقية وهو بالإضافة إلى ذلك كان فنانا يتمتع بدرجة مذهلة من القبول لدى المتفرجين، كما كان يمتلك تقنية كبيرة فى فن التمثيل، وحين ضاع نجيب الريحانى أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من الإكرومايسين، ترك مكانه شاغرا حتى اليوم، ولم يستطع نصف قرن من الزمان أو يزيد أن يملأ مكانه رغم ضجيج الاليكترونيات الفضائية الحديثة.

الرحيـل..
أو المشهـد الأخيـر



كان نجيب الريحانى يستعد لليلة عرس كبيرة من صديقته (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة فى قصر فخم انتهى من إعداده للزواج فيه، وكان القصر مبنى على ستة أفدنة جهة عرب المحمدى .... وقد بنى الريحانى فى القصر صالة كبيرة ومسرحًا صغيرًا لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد بداخل القصر... واثناء استعدادات الريحانى لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الاسكندرية لأحياء خمس ليالى فى مسرح الهمبرا، وفى اليوم الثانى أحس الريحانى بالاجهاد والتعب فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك فى عمارة الايموبيليا، كانت فيكتورين بجواره وبديع خيرى والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه باصابته بمرض التيفود، وفى المستشفى كان علاج الحالة إكرومايسين الذى كان فى أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم عبيد، وزير المالية الذى طلب على الفور إحضاره من امريكا، وكان نجيب

الريحانى أول مريض مصرى يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة اهمال فى المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الاكرومايسين [1].

وقد رحل الريحانى يوم الاربعاء فى الثامن من يونيو عام ١٩٤٩» وعندما دخل محرر مجلة آخر ساعة شقته فى عمارة الايموبيليا بعد وفاته، وجد بها مصحفا وصورة للقديسة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البيان فى تفسير مفردات القرآن، شكسبير والفية بن مالك، ٤٤ بدلة، ٢٠ بيجامة وجلبابا، ١٥ حذاء، وكلبته الوفية «ريتا» التى ظلت بلا طعام لعدة أيام حزنا عليه ثم فارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكأنها أرادت أن تلحق به، وهى التى لم تفارقه يوما فى سنواته الأخيرة، سواء فى البيت أو فى المسرح[2]

لقد رحل الريحانى منذ أكثر من نصف قرن من الزمان وما يزال . وهو فى قبره . قادرا على اضحاكنا على انفسنا ومصيرنا وسط ضغوط الحياة المروعة، وهمومها التى تتضخم كل لحظة كالمتواليات الهندسية.

---

(١) قارن بديع خيرى: مصدر سابق، ص ١٦٧.

(٢) قارن أشرف غريب، العصر الذهبى للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ١٩٩٩، صـ٥٠


المصادر والمراجع



- اشرف غريب: العصر الذهبى للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى ١٩٩٩.
- بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
- زكى طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- زكى طليمات: فن الممثل العربى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١.
- سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩.
- عبدالحميد توفيق: السيد درويش، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢،.
- عثمان العنتبلى: نجيب الريحانى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٩.
- د على الراعى: مسرح الشعب، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
- فاطمة رشدى: الفنان عزيز عيد، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- د. ليلى أبو سيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، ترجمة سمير عوض ، دار المعارف، ١٩٧٢.
- محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.
- نجيب الريحانى: مذكرات نجيب الريحانى، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٩.

المراجع المترجمة

● شارلى شابلن: قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩٤.

● شارلى شابلن: ترجمة وإعداد حمزة برقاوى وحسن سامى اليوسف، الأهالى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩.

● كوكلان الأكبر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية

• Joachim Fiebch: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.

•Manfred brauneck: Theater Lexikon, Rowhlt TaschenbuchVerl., reinbek bei Hamburg, 1986.

•Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohit Taschenbuch Reinbek bei Hamburg, 1988.

المؤلف

- **د. احمد سخسوخ**
- ١٩٧٥ تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية «أكاديمية الفنون».
- ١٩٨٢ درس الإخراج المسرحى بمعهد «ماكس راينهاردت» التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بفيينا، وتتلمذ على أيدى تلامذة المخرج العالمى ماكس راينهاردت.
- ١٩٨٤/ ١٩٨٥ حصل على جائزة النقد المسرحى الأولى مرتين متتاليتين من العرب اللندنية.
- ١٩٨٦ تتلمذ فى التمثيل ببرلين على يد المخرج العالمى «جون كوستوبولوس» مساعد «لى ستراسبرج» مؤسس ستوديو الممثلين» بنيويورك والذى تتلمذ على يديه معظم نجوم هوليود من أمثال:

جولى هاريس، كالدن مالدن، بول براينر، مارلون براندو، مارلين مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد داستين هوفمان ، وغيرهم.

- ١٩٨٧ حصل على دكتوراة الفلسفة فى الدراما من جامعة فيينا بتقدير «امتياز» بعد أن تتلمذ على يد الناقد العالمى «مارتن اسلن».

- ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد المسرحى.
- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوى.
- ٢٠٠١ حصل على جائزة اتحاد الكتاب فى النقد الادبى، وهى الجائزة الأولى التى يمنحها اتحاد الكتاب لأول مرة.
- قدم له المسرح القومى مسرحية (حب ما قبل الرحيل) وقدم له المسرح الحديث (الشيطان يرقص) وقدمت له فرقة بور سعيد النموذجية مسرحية (ابناء الطوفان)
- يعمل استاذاً للدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية ورئيسًا سابقًا لقسم الدراما والنقد، ووكيلا - حاليًا - للمعهد العالى للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون).
- صدر له حتى الان حوالى خمسة وعشرون كتابا فى مجال الدراسات المسرحية والترجمة والإبداع.

أهم الإصدارات :

- Die Stroemung Des Absurden im Aegyptischen Theater und Jhre Beeinflussung Durch Das Absurde Europaesche Theater: Diss. Univ. Wien. 1986.

- الابناء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

- التجريب المسرحى فى اطار مهرجان فيينا الدولى للفنون ـ مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ـ وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٨٩
- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمى. دار النهضة المصرية. القاهرة ١٩٨٩ .
- تجارب شكسبيرية، دار مدبولى. القاهرة ١٩٩١ .
- منهج لى ستراسبرج فى تدريب الممثل (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩١ .
- احتفال ليلة عيدميلاد بوريس (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٩٣ .
- مقدمة لكتاب مجال الدراما لمارتن اسلن. مهرجان القاهرة الدولى. للمسرح التجريبى. وزارة الثقافة ١٩٩٣ .
- المشهد التجريبى فى المسرح الأمريكى والأوربى (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، القاهرة ـ ١٩٩٣ .
- قضايا المسرح المصرى المعاصر. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٣ .
- المسرح المصرى فى مفترق الطرق. الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٥ .
- كرم مطاوع فارس المسرح المصرى (تحرير) إصدارات أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٩٧ .

- أغنيات الرحيل الونوسية. دراسة فى مسرح سعد الله ونوس. الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٨.
- سعد وهبة بين ثنائية الكلمة والفعل (تحرير)إصدارات أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٨٨.
- تجارب شكسبيرية فى عالمنا المعاصر (إعادة طبع لكتاب تجارب شكسبيرية بعد اضافة فصل عن التجارب الشكسبيرية فى المسرح المصرى). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨.
- مقدمة وتحليل المسرح المصرى فى الفترة من ١٩٠٦ حتى ١٩١٠. المركز القومى للمسرح . القاهرة ١٩٩٨.
- رواد واساتذة فى المسرح المصرى المعاصر (تحرير) أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٩٣.
- أبناء الطوفان (إعادة صياغة درامية لمسرحية الأبناء للمؤلف). الهيئة المصرية العامة اللكتاب القاهرة ١٩٩٩.
- توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا الهيئة المصرية العامة للكتاب. (مكتبة الاسرة) القاهرة ١٩٩٩.
- عبث إدريس وعبدالصبور فى المسرح (المركز القومى للمسرح). القاهرة ٢٠٠١.
- مدخل إلى فهم الدراما. كتاب جامعى. مكتبة الزعيم ٢٠٠١.
- طريقة لى ستراسبرج فى تدريب الممثل. (طبعة جديدة). الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

● توفيق الحكيم مفكرا ومنظرا مسرحيا (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢

● المشهد المسرحى التجريبى...

النمساوى والألمانى

إصدارات أكاديمية الفنون عام ٢٠٠٢.

● حملة تفوت ولاشعب يموت... (مقدمة وتحليل).

المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.

● الرقص على جدران الموت، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢.

● نجيب الريحانى.. نجم زمن الفن الجميل.. مكتبة الاسرة ٢٠٠٢.



المحتويات

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٤٣٦ /٢٠٠٢

I.S.B.N 977-01-7958-2



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ١٥٠ قرشاً